

PROTÉE

théories
et pratiques
sémiotiques

volume 19 numéro 2
printemps 1991



Sémiotiques du quotidien

Ce dossier a été préparé sous la responsabilité de Jean-Pierre Vidal

COLLABORATEURS Jacques B. Bouchard Bertrand Gervais Fernand Roy Andrea Semprini Gilles Thérien
Jean-Pierre Vidal Rodrigue Villeneuve ARTICLES DIVERS Jean Arrouye Jacqueline Bouchard Á
Óæ á^Ë æ!æ Ágagnon Michel Ratté PAGE COUVERTURE Pierre Costin

PROTÉE est publiée trois fois l'an par le Département des Arts et Lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs qui font de l'enseignement et de la recherche en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français.

Directrice : Francine BELLE-ISLE

Adjointe à la rédaction : Michelle CÔTÉ

Assistant à la rédaction : Rodrigue VILLENEUVE

Assistante à l'administration : Hélène ROY

Assistant à la diffusion : Jean-Pierre VIDAL

Conseiller à l'informatique : Jacques-B. BOUCHARD

Responsable du présent numéro : Jean-Pierre VIDAL

Page couverture: Pierre COSTIN, SANS TITRE, 1989,
photographies aimantées sur métal, 50 x 60 cm

Comité de rédaction :

Francine BELLE-ISLE, Université du Québec à Chicoutimi
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal
Johanne LAMOUREUX, Université de Montréal
Jean-Marcel LÉARD, Université de Sherbrooke
Louise MILOT, Université Laval
Hélène ROY, Université du Québec à Chicoutimi
Jean-Pierre VIDAL, Université du Québec à Chicoutimi
Rodrigue VILLENEUVE, Université du Québec à Chicoutimi
Agnès WHITFIELD, Université York

Comité Conseil international :

François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)
Eric LANDOWSKI, Groupe de recherches sémio-linguistiques (EHESS)

Comité de lecture* :

Denis BELLEMARE, Université du Québec à Chicoutimi
Paul BLETON, Télug
Marcel BOUDREAU, Université Laval
Enrico CARONTINI, Université du Québec à Montréal
Gilbert DAVID, Université de Montréal
Louisette GAUTHIER-MITCHELL, Université du Québec à Montréal
Jean-Guy HUDON, Université du Québec à Chicoutimi
Suzanne LEMERISE, Université du Québec à Montréal
Pierre MARTEL, Université de Sherbrooke

* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes
selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

Distribution : Diffusion Parallèle, 1650, boulevard Lionel-Bertrand, Bois-
briand, Québec, J7E 4H4, (514) 434-2824

PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques
culturels québécois (SODEP).

Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la respon-
sabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus
et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication.

PROTÉE est subventionnée par le Fonds FCAR, le CRSH,
la Fondation de l'UQAC, le PAIR (aide à la publication)
et le Département des Arts et Lettres de l'UQAC.

Imprimeur : la Renaissance

Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada

ISSN-0300-3523

ABONNEMENT (3 numéros/année)

INDIVIDUEL

Canada : 25\$ (12\$ pour les étudiants)

États-Unis : 30\$

Autres pays : 35\$

INSTITUTIONNEL

Canada : 30\$

États-Unis : 40\$

Autres pays : 45\$

CHAQUE NUMÉRO

Canada : 10\$ (5\$ pour les étudiants*)

États-Unis : 12\$

Autres pays : 13\$

* le tarif étudiant n'est pas appliqué en kiosque

Mode de PAIEMENT :

Chèque (tiré sur une banque canadienne)
ou mandat-poste libellés en dollars canadiens

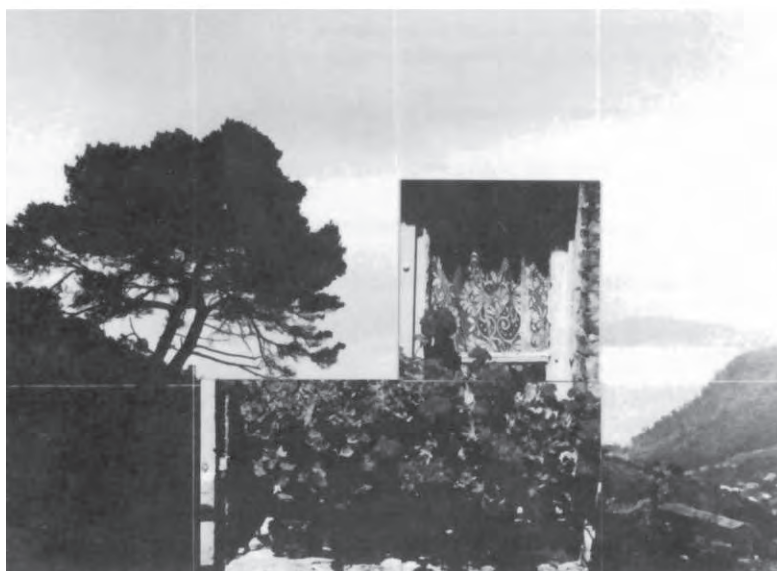
Ce dossier a été préparé sous la responsabilité de Jean-Pierre Vidal

sémiotiques du quotidien

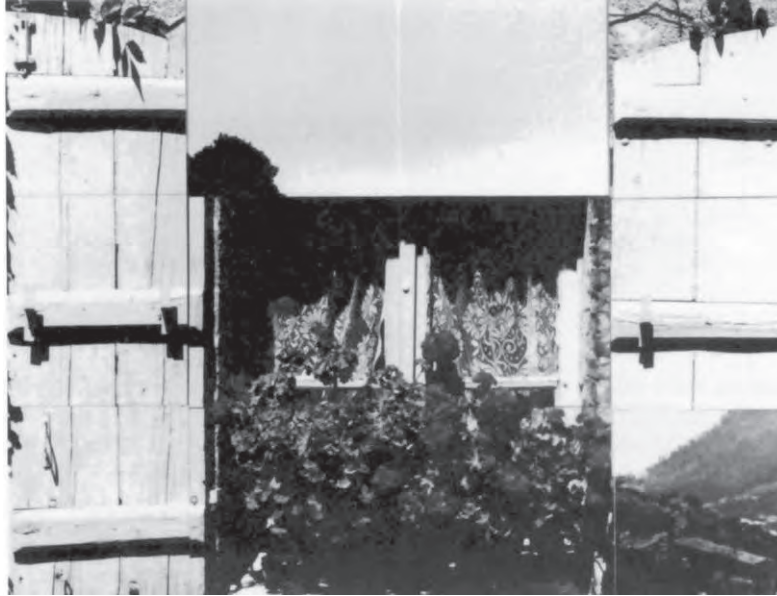
<i>Présentation du dossier / Jean-Pierre Vidal</i>	6
Comment mettre le temps en espace. <i>Analyse sémiotique des montres / Andrea Semprini</i>	9
Les nouveaux braghettoni / Rodrigue Villeneuve	19
Sous le décolleté plongeant, quelle stratégie de lecture? / Fernand Roy	23
Une langue riche et célèbre, solennelle et délaissée / Jacques B. Bouchard	31
La loi 101 ou une sémiotisation du social / Bertrand Gervais	37
«Il était une fois...» un conte / Gilles Thérien	45
Thésée, chaque matin. L'image labyrinthique, <i>le parcours du commettant et le corps de la bête / Jean-Pierre Vidal</i>	49

ARTICLES DIVERS

Les champs de l'imaginaire / Jean Arrouye	69
Un paysage post-moderne : <i>lecture sémiotique de Série de ! de Jean-Marie Martin / Claude-Maurice Gagnon</i>	75
L'art a plus que jamais besoin d'une théorie / Michel Ratté	83
De l'ambiguïté de la forme et de la couleur : l'art ethnique. <i>Le cas de l'art amérindien contemporain / Jacqueline Bouchard</i>	92



Pierre COSTIN, UNE FENÊTRE SUR..., 1989,
trois séries de photographies aimantées sur métal, 50 x 60 cm



MULTIPLES CADRAGES

Virtuose de l'amovible, poéticien de la vue improbable, Pierre Costin fait de la découpe surexposée, proposée jusque dans l'image la plus immédiatement lisible comme une totalité indécomposable (voyez ces carrés égaux qui font puzzle le plus innocent paysage), un principe moteur de l'acte de voir, mieux, sa signature imposée.

Il y va de ce qu'on nomme conscience ou distance. En effet, s'il est banal d'opposer l'image, nécessairement construite d'un cadrage impérieux, et la vision «naturelle» avec sa latéralité indécise, il est un peu plus rare de conjoindre, par le jeu de rectangles soudain animés jusqu'à faire éclater l'image, le vu, le voir et celui, celle, qui, voyant, sont désignés, dits, et à eux-mêmes d'abord, par le fait même de ce regard qui les lie au monde.

Si une fenêtre des plus privées, villageoise même, se donne à voir dans le même plan qu'une montagne ennuagée et des maisons réduites – on les dira donc vues «de plus loin». Mais de plus loin que quoi, que qui? – c'est que l'oeil qui se fixe sur l'image de l'artiste est aussitôt pris en abyme dans ces déboitements d'espace aux perspectives inconciliables : il voit, croit-il, ce que peut-être on voit de la fenêtre close qu'il a devant les yeux : une montagne, par exemple. À moins que ce ne soit, de cette montagne, les maisons que l'on voit éparées et, tenez, en se rapprochant, la fenêtre de l'une d'elles d'où, somme toute, c'est le spectateur, brusquement interdit, que, voyez, là, on peut voir...

Chez Costin, plus encore que la main pourtant invitée visiblement à manipuler l'image, c'est le regard qui *se voit* condamné à glisser, indéfiniment, hors de l'étreinte mortelle de cette Méduse qu'inventèrent Niepce et les autres. Glisser, comme on respire...

Jean-Pierre Vidal

PRÉSENTATION

SÉMIOTIQUES DU QUOTIDIEN

Question d'ambiance avant tout, le quotidien semble difficilement pouvoir répondre à la mise en forme conceptuelle. Il ouvre, par définition, un paradoxe : la répétition qui le définit est aussi ce qui, en quelque sorte, l'annule ou du moins le camoufle. Comment dire en effet l'absence de relief, l'habitude, l'injonction sociale secrètement lovée au cœur de la volonté crue ? Comment dire les signes et le discours qu'ils ordonnent où ne se laisse percevoir que la bigarrure dont ils colorent le temps qui passe ? Comment dire l'absence de tout dégagement, de tout commencement, de toute insignité ? Comment dire la désolation résignée du banal ? Sans jouer la carte de la poétisation ?

Il n'est certes pas insignifiant que le terme «quotidien» désigne aussi l'antidote social au non-remarquable : cet étal imprimé où selon des degrés d'importance spectaculairement différenciés la totalité fantasmée de notre adhérence au monde nous est renvoyée comme un adoubement par le sens.

C'est pourtant de ce qui se cache sous cette désignation ambiguë de quotidien que dépend la possibilité même du théorique. Et non seulement sa possibilité, son efficace aussi bien. Car pris sous cet angle, le quotidien c'est l'immédiat de la culture, son mode propre d'inscription et l'impensé de son tracé.

Reprenant le programme de Saussure qui concevait la sémiologie comme l'étude de «la vie des signes au cœur du social», Eric Landowski vient bien près de l'affirmer rempli lorsqu'il écrit, dans la Société réfléchie, qu'«à sa façon, et depuis l'origine, c'est bien du "réel" – considéré comme un langage – et même du "vécu", envisagé comme effet de sens, que la sémiotique s'est constamment occupée» (Introduction, p. 11). Si la socio-sémiotique ne parle, bien sûr, que de ça, elle fait cependant figure d'exception à l'intérieur d'une discipline où, que l'on sache, avec certes de notables exceptions, l'immense majorité des travaux porte encore sur la littérature et l'art.

On a voulu ici se refuser cette (relative) facilité et s'attacher plutôt à des signes moins convenus, des signes dont les codes et le discours aient été un peu moins explorés, les pratiques un peu moins balisées.

Tout naturellement, du moins pour l'auteur de ces lignes, c'est la référence au Barthes des Mythologies (1957) et au Baudrillard du Système des objets (1968) qui s'était présentée à l'esprit lorsqu'il s'était agi de définir le projet de ce numéro. Non pas que la sémiotique n'eut pas, depuis lors, connu d'intéressants développements dans son appréhension de la vie des signes au cœur du social mais parce que ces deux textes majeurs manifestaient, chacun dans son style particulier et avec ses objets propres, une liberté de ton, un certain détachement à l'égard d'une méthodologie par trop explicite, bref une manière de dire «je» dont il nous apparaissait qu'en ces temps où la méthodologie justement se donne trop souvent pour du théorique quand elle n'est, aussi souvent, qu'un refus de tout risque, et notamment du risque théorique, l'urgence se faisait sentir.

Les auteurs ici rassemblés ont accepté, on s'en apercevra vite, de jouer ce jeu de l'«humeur», de prendre le risque d'un regard qui ne craigne pas de s'avouer produit mais aussi producteur du sujet qui signe. S'agissant du quotidien, quel que soit l'objet de l'analyse, et par définition, il ne saurait être tout à fait neutralisé, dépourvu d'affect.

Certaines des études présentées ici s'inscrivent dans une sémiotique hjelmslevo-greimassienne, d'autres dans une mouvance peircéenne, d'autres encore qu'il serait une erreur de vouer pour cette raison aux gémonies du non-scientifique ou du doxologique, dans aucune école aisément discernable. C'est que, outre le propre de Protée qui, par tradition autant que par la volonté réitérée de celle et ceux qui se sont succédés à sa direction, s'ouvre à tous les courants de la sémiotique contemporaine, le thème proposé nous semblait exiger lui aussi une ouverture que seule viendrait borner l'exigence d'une certaine qualité.

C'est ainsi que, dans une perspective socio-sémiotique, Andrea Semprini analyse la montre-bracelet dont l'anodine bimbelerie renvoie à ce qu'il y a sans doute de plus crucial dans toute société : une

conception du temps. Jacques B. Bouchard et Bertrand Gervais s'attachent à ces représentations de la langue, ce discours sur elle et d'elle aussi bien, que sont respectivement, dernier avatar historique de la progressive étatisation momifiante du français hexagonal, la «dictée de Pivot» et d'autre part, en cette part d'Amérique qui s'obstine au souci du sien, le préambule d'une loi capitale.

Des images publicitaires donnent aussi prise à une analyse soucieuse de reconstituer le discours qui les projette à la vue et à l'insu de tous, comme autant de leurres. Rodrigue Villeneuve lance un regard impertinent et dépris sur des dessous offerts à l'insidieuse nostalgie d'un voyeur piégé : celui qu'on presse de consommer comme, peut-être, infernalement on se consume. Fernand Roy montre, à partir des images qui ornent la jaquette d'un livre de sémiotique consacré précisément à la publicité, d'une part que l'une même des stratégies que ce livre analyse se trouve mise en oeuvre pour le faire vendre, lui – c'est l'aspect malicieux de la chose – d'autre part et plus fondamentalement, que le sexisme, publicitaire au moins, repose sur une perversion consciente du fonctionnement du signe linguistique.

J'ai, pour ma part, tenté la conjonction d'un mythe qui dit l'espace et la maîtrise avec une partie de ce qui, dans le discours du sport, en paraît l'équivalent, telle conjonction s'opérant en regard de ce parcours que constitue aussi le quotidien, problème sans cesse de maîtrise, et diverse. Enfin, jouant le discours du rêve à la poursuite ironique de singes qui nous ressemblent comme des signes furieusement motivés, Gilles Thérien écrit vertement une dyslexique histoire de la sémiotique sous la forme carnavalesque d'une parade où, de carrés en triades, de surfaces en profondeurs, de catégories en plans, chacun aura la bonté de bien vouloir reconnaître les siens et, qui sait?, peut-être soi-même aussi.

Sur le plan de l'iconographie, ce numéro de *Protée* se signale sans doute par une rupture dans la politique habituelle : un responsable y fut préposé, en l'occurrence Denis Langlois à qui on demanda d'opérer une pré-sélection parmi les jeunes artistes de la région (on n'oubliera pas qu'il s'agit là d'un mandat auquel nous n'avons jamais dérogé) qui d'une part lui paraissaient particulièrement prometteurs et dont d'autre part les oeuvres étaient susceptibles d'«illustrer» le thème du numéro. Ce n'est pas aux distingués sémioticiens qui nous lisent qu'il faudra expliquer à quel point peut être difficile, passionnante aussi, la conjonction un tant soit peu signifiante, c'est-à-dire dépassant la simple illustration, entre l'iconique et le scriptural. Il y va aussi d'un certain rythme, d'un certain rapport de masses.

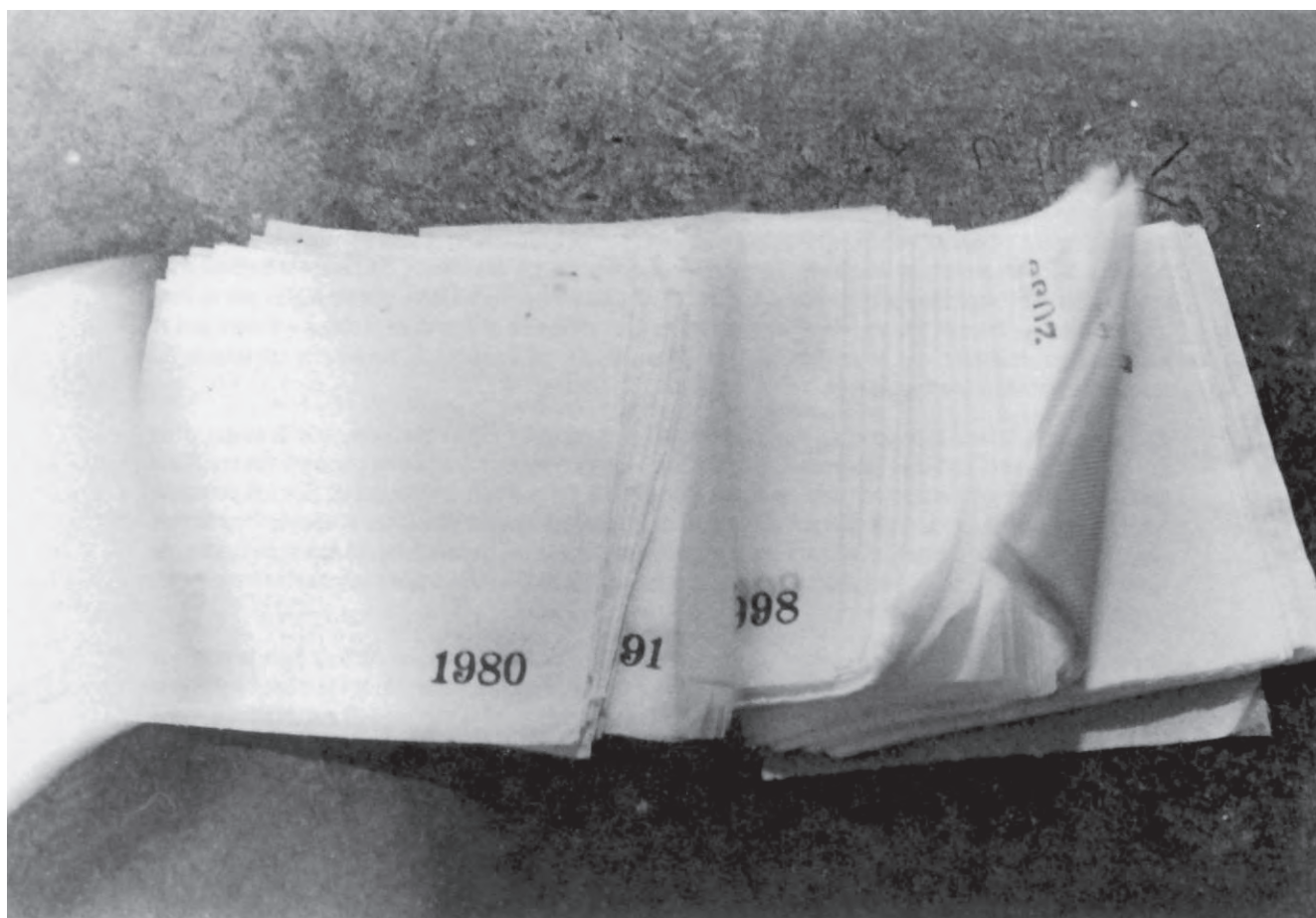
Outre Pierre Costin dont on a déjà parlé par ailleurs et les valeurs sûres que sont Jean-Pierre Harvey, Denis Langlois et Jean-Pierre Séguin, les jeunes artistes qui ont ainsi collaboré à *Protée*, mais par des oeuvres, faut-il le préciser?, qui n'étaient pas de commande et n'avaient avant qu'on ne les y capture, aucun rapport avec notre dossier, sont de ceux dont, au moins au Québec et parfois même ailleurs, les noms commencent à circuler dans les milieux artistiques. Il s'agit de Lorraine Audette, Elmyra Bouchard, Daniel Jean, Gérald Ouellet, Nicholas Pitre et Hélène Trotter.

On ose espérer que ce numéro de *Protée* avec ses inévitables lacunes offrira une contribution digne d'intérêt aux divers débats qui agitent la sémiotique contemporaine et sans lesquels elle ne serait, engoncée dans ses diverses grilles, qu'une vieille dame déjà trop digne.

Il fait en tout cas le pari que souplesse et rigueur, s'ils ne vont certes pas nécessairement de pair, n'en sont pas non plus, pour autant, incompatibles.

Sous l'habitude, la discipline, le roide, il n'est de quotidien que risqué, ironique, flou peut-être et s'il se peut séduisant.

Jean-Pierre Vidal



Daniel JEAN, CALENDRIER CENTENAIRE, 1979, impression sur papier jetable, 20 x 50 x 10 cm

COMMENT METTRE LE TEMPS EN ESPACE

Analyse sémiotique des montres

ANDREA SEMPRINI

Les objets portent inscrits en eux les valeurs et les croyances d'une société. L'analyse socio-économique de l'évolution des montres-bracelets au XX^e siècle permet d'élucider l'évolution des attitudes et des idéologies vis-à-vis de la temporalité dans la culture occidentale. Une typologie tripartite est proposée : les montres référentielles, les montres énoncives et les méta-montres. Chaque type de montre est lié à un contexte socio-culturel donné, présente une organisation du plan de l'expression propre et génère un discours spécifique sur le temps.

Objects embody the values of a society. The socio semiotic analysis of the evolution of wrist watches during the twentieth century can shed some light on ideologies and attitudes towards temporality in western culture. This article proposes a typology based on three types of wrist watches: referential watches, "enoncive" watches and meta watches. Each type of watch is linked to a given socio cultural context, displays its own organization on the level of expression and produces a specific discourse on time.

1. LA SÉMIOTIQUE DES OBJETS

Longtemps on a considéré les objets, les choses, comme la quintessence de la matérialité. L'objet, on nous a dit, renvoie au réel, au visible, au tangible. On pourrait presque dire que le réel est ce qu'il est justement parce qu'il est peuplé de choses, parsemé de ces témoignages concrets que nous définissons génériquement comme des objets. Rarement, dans la vie de tous les jours, nous nous attardons à réfléchir sur le rôle crucial joué par les objets dans la détermination de la perception et de la réception de notre environnement. Il suffit de penser à nos réactions de gêne, d'hésitation, de précaution et quelquefois même d'angoisse, lorsque nous nous trouvons dans un décor peuplé par des objets qui nous paraissent éloignés. Éloignés parce que lointains de notre univers émotif de référence, ou éloignés parce que lointains de notre univers cognitif de référence. Dans un cas, les objets ne nous parlent pas parce qu'ils nous sont étrangers. Dans l'autre, ils ne nous parlent pas parce qu'il nous sont inconnus.

Mais mettre en discussion la nature objectale de l'objet et mettre en relief le statut sémiotique et communicatif de l'objet, voilà deux mouvements du même parcours théorique. Il s'agit de reconnaître que l'objet signifie, qu'il parle, et que son discours est de la plus grande importance pour la compréhension de l'environnement humain et socio-culturel qui l'entoure. Si l'objet pour

Marx est une marchandise qui cristallise une valeur, si pour Baudrillard¹ il est un signe qu'on échange, pour la sémiotique l'objet est un texte, qui à la fois déploie sa signification et attend la coopération interprétative d'un usager pour amener ses virtualités à l'état de manifestation. Si ceci est vrai pour tout objet en général, c'est d'autant plus vrai pour les objets appartenant à notre civilisation contemporaine, marquée lourdement par la multiplication et l'omniprésence des objets dans tous les moments et dans toutes les occasions de la vie quotidienne.

Toujours indissociable d'un contexte historique et d'un environnement socio-culturel donné, l'objet montre son statut ambivalent et dialectique. L'objet parle son époque autant qu'il est parlé par elle. Il est parlé par elle parce qu'il porte inscrites en lui-même, dans ses formes et dans ses caractéristiques, dans sa chair voudrait-on-dire, comme des stigmates, les croyances d'une époque, les valeurs dominantes, les connaissances scientifiques, l'identité sociale, la doxa culturelle, en un mot, l'épistémè d'une société. Mais il parle aussi, parce que c'est à partir de l'objet, de son objectalité concrète et observable, que l'on peut identifier, reconstruire et, mieux, comprendre cette épistémè. L'analyse sémiotique des objets devient ainsi une sorte d'archéologie non pas des pratiques culturelles, mais d'un des résultats, et non des moindres, de ces pratiques : les objets.

2. LE CHOIX DES MONTRES

La décision d'entreprendre une analyse des montres mérite quelques explications. En effet, pourquoi les montres? L'étude de cet objet nous semble intéressante pour au moins deux raisons : en premier lieu parce que *la montre est un objet de mesure*, en second lieu parce que *la grandeur mesurée est le temps*. En tant qu'objet de mesure, la montre s'apparente à toute une panoplie d'autres instruments, d'utilisation plus ou moins courante, dont la fonction est de fournir la mesure d'un quelconque phénomène ou d'une grandeur physique thermomètre, baromètre, compteur kilométrique, et ainsi de suite. En ce sens, on pourrait dire que la montre participe d'un paradigme plus vaste, caractérisé par une vocation commune et par des différenciations spécialisées. Il serait intéressant d'ailleurs dans un corpus les objets de mesure les plus courants et de les soumettre à une analyse sémiotique. Il est probable que certaines constantes dans la représentation de la mesure apparaissent et qu'à travers l'étude de ces constantes on puisse mieux comprendre les implications scientifiques et idéologiques de la notion même de mesure.

Si parmi les instruments de mesure la montre occupe une place privilégiée, cela dépend en grande partie de la particularité et de l'importance de la grandeur qu'elle mesure : le temps. Depuis toujours, et non seulement dans l'histoire de la civilisation occidentale, la mesure du temps a constitué un enjeu à la fois culturel et politique. Disposer du droit à la mesure, décider quel est le modèle théorique légitime et le système technique approprié, contrôler et régler la diffusion des connaissances qui en découlent. Voilà toute une série d'activités qui étaient souvent réservées à un groupe restreint et puissant à l'intérieur du corps social. Souvent, c'était le pouvoir religieux qui s'octroyait ce privilège et qui en faisait un des leviers de sa légitimité et de son influence. On se rappellera que toutes les grandes religions monothéistes ont leur propre façon de mesurer le temps et de fixer le point de départ de l'Histoire.

Avant d'aborder l'analyse sémiotique des montres contemporaines, il est donc essentiel de replacer ces objets, de nos jours en grande partie banalisés, dans le cadre historique et socio-culturel de la mesure du temps et des systèmes de représentation de cette mesure. En effet, avant d'arriver à la représentation énonciativement «neutre», «objective», typique d'un certain type de montres modernes, le discours sur le temps a emprunté des langages bien plus détournés et indirects. Apanage d'une caste de prêtres ou de mandarins, le discours sur le temps s'enrobe de métaphores, se cache derrière des oracles, assume le ton apodictique de l'allégorie. En un mot, la lecture du temps est présentée comme étant tout aussi difficile que sa mesure. Pour lire le temps, il faut une clef de décodage et un système d'interprétation.

L'apparition des instruments servant à mesurer le temps ajoute aux points qu'on vient d'évoquer une

problématique ultérieure, qui sera approfondie dans cet article : celle de la *matérialisation de la mesure*. En effet, dès qu'on dispose d'un instrument pour effectuer une mesure, le problème se pose de *donner une forme à cet instrument*. Il s'agit de donner une étendue au temps, de l'inscrire dans un objet, caractérisé inévitablement par des propriétés phénoménologiques : dimension, forme, profondeur, poids, etc. Du sablier à la pendule, en passant par la méridienne et l'horloge du clocher, l'histoire de la mesure du temps est riche de versions et de solutions différentes du même problème fondamental : mettre le temps en espace, le représenter dans un objet du monde naturel et lui attribuer ainsi des caractéristiques observables et analysables.

3. L'APPARITION DE LA MONTRE-BRACELET

L'univers des instruments créés par l'homme pour mesurer le temps est évidemment trop vaste pour être abordé dans un court article. Notre choix sera donc de nous limiter aux montres-bracelets et de restreindre l'analyse au XX^e siècle. Ce choix, naturellement, n'est pas neutre. Il dépend d'un double objectif : d'une part, mettre en évidence les transformations concrètes et observables qui ont caractérisé l'histoire récente de l'objet-montre; d'autre part, montrer que l'étude de ces transformations permet de mieux comprendre la géographie sémiotique et l'évolution de la notion de temps et de temporalité au sein de la culture occidentale. En un certain sens, on considérera l'ensemble des propriétés phénoménologiques des montres comme le plan de l'expression d'une fonction sémiotique² dont le plan du contenu est constitué par les différentes acceptions, idéologies et valeurs sociales attribuées au temps à différentes époques dans notre société. C'est l'accent mis sur l'évolution des deux plans, celui de l'expression et celui du contenu, ainsi que l'intérêt porté aux implications socio-culturelles de cette évolution, qui caractériseront la nature socio-sémiotique de notre analyse.

L'histoire des origines de la montre-bracelet est assez nébuleuse. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler que cet objet naît de la rencontre de deux objets déjà existants et ayant chacun sa propre histoire, plus ou moins longue, et sa propre identité, plus ou moins bien définie. Cette précision est importante, parce qu'elle nous permet de clarifier un point crucial : *l'histoire socio-sémiotique des montres est largement indépendante de leur histoire technique*. L'ensemble des connaissances strictement techniques, nécessaires à la conception et à l'assemblage d'une montre suffisamment petite pour en être accrochée de façon plus ou moins stable à un bracelet, était déjà disponible bien avant que la montre-bracelet devienne un objet d'usage courant. Vers la fin du XVI^e siècle, le degré de miniaturisation atteint par les montres permettait déjà la fabrication de montres-bagues et de montres qu'on pouvait fixer dans la poignée de l'épée. Dans *montres-bracelets. Cent ans d'histoire*³, les auteurs citent un cadeau offert par le comte de Leicester à la reine Elisabeth 1^{re} :

une petite montre ronde, sertie de pierres précieuses et fixée à un armet ou bracelet. C'était en 1571.

Nonobstant leur possibilité technique, les montres-bracelets ne commencèrent vraiment à circuler qu'à partir de la fin de XVIII^e siècle, et il s'agissait encore essentiellement de pièces de joaillerie portées au bras, plutôt que de véritables instruments de mesure. Selon les auteurs de *Les Montres-bracelets*, «[o]n trouve la première référence exacte à la montre-bracelet, plus précisément à la montre de joaillerie portée au bras, en 1790, dans un livre de comptes de la firme genevoise Jaquet-Droz & Leschot»⁴. Ces précisions historiques sont importantes, car elles nous permettent de mettre en relief que, bien que techniquement possible, la montre-bracelet ne commence à se développer qu'à la fin du XVIII^e siècle, c'est-à-dire au moment où la révolution industrielle restructure profondément la notion de temporalité et introduit des nouveaux besoins dans la mesure du temps.

Tout au long du XIX^e siècle, la révolution industrielle opère un changement radical de la dialectique entre temps social et temps individuel. À un *temps liturgique*, scandé et différencié par les principaux événements religieux, elle substitue un temps *laïc et séculier*, fondé sur une organisation rationnelle et sur la fondamentale équivalence de toute période de durée comparable. À un *temps naturel et extrinsèque*, inspiré par le cycle saisonnier ou par le mouvement du soleil, elle substitue un *temps industriel*, déterminé par des nécessités intrinsèques de production et de productivité. Le passage du clocher de l'église à la sirène de l'usine sanctionne cette nouvelle normativité temporelle. Finalement, à un *temps flexible et continu*, propre au rythme de l'artisan et du paysan, la révolution industrielle substitue un *temps rigide et discontinu*, nécessaire à la fragmentation des tâches et à la nouvelle organisation du travail.

Si la montre-bracelet accompagne dès sa naissance le développement de la révolution industrielle, elle ne sera pas la protagoniste de ses premières phases. Pendant tout le XIX^e siècle, la montre-bracelet reste encore essentiellement un objet de décoration et à diffusion limitée, plutôt qu'un objet fonctionnel. Elle est devancée dans ce rôle par la *montre de poche* qui restera, jusqu'à la Première Guerre mondiale, le seul type de montre individuelle massivement répandu. Mais, à partir des années vingt, le succès de la montre-bracelet est fulgurant. Dans l'espace d'une seule décennie, elle gagne la compétition contre la montre de poche, condamne cette dernière à une rapide disparition et s'impose définitivement comme le seul instrument individuel de mesure du temps à diffusion de masse. Il est intéressant de noter que le succès de la montre-bracelet se fit, pour ainsi dire, malgré les producteurs et les horlogers de l'époque, qui continuèrent à soutenir la supériorité de la montre de poche et ne se plièrent qu'à contrecœur à la réalité indéniable de la demande des consommateurs. La montre-bracelet était enfin devenue un objet de consommation de masse.

4. LA MONTRE-BRACELET AU XX^e SIÈCLE

La modification du contexte socio-culturel et économique est étroitement liée à la rapide affirmation et à la diffusion de la montre-bracelet (dorénavant dite montre tout court). En simplifiant un peu, on peut dire que sa diffusion est en partie attribuable à un *changement de la qualité du temps*. Dans la première phase de l'industrialisation, bien que discrétisé et laïcisé, le temps reste néanmoins largement une grandeur et une valeur collectives. Mais à partir du XX^e siècle, et surtout après la Grande Guerre, l'activité économique se multiplie et se fragmente, notamment à la suite du développement des activités de service. De nouveaux comportements sociaux apparaissent, pour lesquels il est très important de connaître les impératifs de précision et de ponctualité et de s'y conformer. Les voyages, les rendez-vous, les spectacles, les loisirs, toutes les activités typiques des nouvelles classes moyennes sont fortement associées à une mesure ou, mieux, à une reconnaissance du flux temporel, et à un respect individuel de sa segmentation sociale.

Le temps, donc, à partir du début de ce siècle, se fonctionnalise, s'objectivise et s'individualise. Sans perdre pour autant ses profondes valences symboliques. L'acquisition par un individu d'une montre et notamment d'une première montre reste soumise, encore de nos jours, à des rituels d'accès, et marque fortement le statut anthropologique de l'individu. Dans les pays catholiques, par exemple, l'acquisition de la première est étroitement liée au rite de passage de la première communion, où l'individu est admis de plein droit dans la communauté des adultes. La montre est, dans ce cas, toujours un don. Elle est offerte, normalement par le parrain, et constitue, conjointement à un instrument d'écriture — classiquement un stylo-plume —, le signe de l'acquisition par le sujet de son nouveau statut. La montre et la plume ont, pour ainsi dire, le même rôle fonctionnel et symbolique — marquer le passage, sanctionner la qualité de la nouvelle identité — qu'ont dans des cultures non lettrées des objets sacrés ou guerriers (masques, fétiches, armes), dont l'acquisition marque le passage au statut d'homme, de guerrier ou d'initié.

Objet sensible de notre *épistémè* socio-culturelle, lieu de cristallisation d'un système de valeurs et d'une idéologie, la montre a acquis dans ce siècle un poids et une importance sans précédent. C'est pourquoi nous voudrions maintenant nous pencher de façon plus analytique sur les changements — esthétiques, techniques et plastiques — qui ont caractérisé l'évolution de cet objet dans les soixante dernières années. En partant de l'hypothèse que les changements sociaux et culturels ont un impact sur la manière de conceptualiser la temporalité et de la mesurer, il nous semble plausible que l'accélération du changement social typique de ce siècle doit trouver un reflet dans les modifications des instruments voués à la mesure du temps individuel. Parallèlement et de façon réflexive, l'interrogation de ces objets, faite

en ayant recours aux outils d'analyse mis au point par la sémiotique, devrait nous aider à mieux comprendre, à partir du domaine de la temporalité, notre environnement socio-culturel.

5. LES CATÉGORIES PERTINENTES DU PLAN DE L'EXPRESSION

Les montres, en tant qu'objets, relèvent d'une sémiotique du monde naturel⁵. Notre démarche analytique consistera essentiellement en trois phases, que nous essaierons de bien distinguer par souci de clarté. La première phase concerne l'observation du plan de l'expression du corpus⁶. La seconde phase aboutira à une classification du corpus à partir des indications issues de la première phase. La troisième phase, enfin, explicitera les éléments de contenu articulés par la classification et en approfondira les implications axiologiques.

Imaginons de réunir, bien disposé sur des présentoirs, un échantillon représentatif des montres produites depuis les années trente jusqu'à nos jours. La première impression serait sans doute celle d'une variété infinie de modèles et de formes, et de l'impossibilité d'une quelconque typologisation. Comment procéder? Quel critère utiliser pour distinguer les montres? La précision? La date de construction? Le prix? Toutes ces classifications sont, bien entendu, possibles et même effectivement utilisées par les professionnels ou les collectionneurs, afin d'établir des statistiques de production et de vente ou de fixer la valeur d'une pièce particulièrement belle ou rare. Mais notre souci ici n'est ni commercial ni esthétique. Il est plutôt sémiotique ou, mieux, socio-sémiotique. En ce sens il nous est nécessaire de passer par une observation des composantes plastiques et figuratives de notre corpus, afin de mettre en évidence les éléments ou les catégories pertinentes pour une segmentation du plan de l'expression. Ces composantes sont au nombre de huit.

- *La relation caisse/bracelet*. Fondamentalement, cette relation est de deux types : de *continuité* ou de *discontinuité*. On aura continuité quand le bracelet apparaît comme la naturelle continuation de la montre. Un même matériau, une même façon de le travailler ou une même couleur peuvent induire cet effet. La discontinuité apparaît comme une nette distinction entre ces deux pièces constitutives de l'objet. Dans ce cas, la discontinuité peut être marquée par un changement de matériel, de couleur ou par un système de jonction volontairement apparent. Une variante de la discontinuité est la possibilité pour la caisse de se détacher complètement du bracelet et d'être associée à d'autres bracelets ou même à d'autres systèmes d'accrochage.
- *La forme du cadran*. Essentiellement, les cadrans sont ronds ou carrés. Dans la plupart des cas les autres formes observées ne sont que des variantes de ces deux figures géométriques, comme l'ovale ou

le rectangle. Il faut noter toutefois que, même s'ils demeurent plutôt rares, on a observé des cadrans triangulaires ou en forme d'étrier.

- *Le matériel utilisé*. En ce qui concerne la caisse, nous pouvons regrouper les matériaux en trois classes : l'acier et ses différents alliages, les métaux précieux (or jaune, or blanc, platine) et le plastique. Les bracelets permettent une plus grande variété : on observe notamment différents types de peaux (cuir, crocodile, lézard, etc.) et différents types de tissus (soie, toile, jeans, etc.).
- *Les fonctions*. Elles peuvent être très simplifiées, se limitant au remontage ou à la charge, mais aussi multiples et très complexes : chronométrage, minutage, décompte partiel et à rebours, phases lunaires et solaires, calendrier des jours, des mois, des années, etc. Certaines montres ont aussi une fonction de réveil, sont programmables pour émettre des «bip» au moment voulu et peuvent intégrer une petite calculatrice. Du point de vue de l'observation, il est important non seulement d'identifier la quantité et le type des fonctions, mais aussi la façon dont elles sont signalisées sur la montre (multiplication des cadrans, quantité et types de boutons et des touches, etc.).
- *La visibilité*. La visibilité est une catégorie complexe. Elle peut ne concerner que le cadran, et dans ce cas elle est signifiée par un accès plus ou moins facilité et direct au contenu de ce même cadran. Mais elle peut tout aussi bien concerner le mécanisme de la montre, et dans ce cas elle est signifiée par la transparence d'une partie ou de la totalité de la caisse.
- *La lisibilité*. Un cadran peut être à la rigueur très visible, mais peu lisible. La lisibilité porte sur la facilité de lecture de l'heure ou des autres informations disponibles. Variable du plan de l'expression difficilement objectivable, le degré de lisibilité est largement une question de perception individuelle. On peut néanmoins observer, et ceci est important pour la suite de notre analyse, que certaines montres jouent avec la lisibilité et qu'elles en font même l'objet d'une prise de position méta-énonciative sur la temporalité.
- *La décoration*. En ce qui concerne la décoration, plusieurs possibilités sont envisageables, allant de son absence totale à l'utilisation de couleurs, de dessins, de figures et autres motifs décoratifs plus ou moins en relation avec la montre et l'univers de la temporalité. On verra que le recours massif à la décoration et à une certaine esthétisation de l'objet-montre sont des variables importantes dans la classification proposée du corpus.
- *L'emplacement*. La montre se porte traditionnellement au poignet, gauche de préférence. Mais, encore une fois, l'observation du corpus a montré que d'autres emplacements sont possibles et qu'ils sont pertinents en termes d'effets de sens.

L'opérationnalité de cette segmentation du plan de l'expression des objets-montres est double. D'une

part elle va nous permettre d'identifier trois classes de montres et de justifier notre choix typologique. D'autre part elle permettra, à l'intérieur de chaque classe identifiée, d'établir une relation entre les éléments sélectionnés du plan de l'expression et les éléments correspondants du plan du contenu, que nous n'avons volontairement pas abordée jusqu'à maintenant. En effet, chaque élément, individuellement considéré, aurait pu être associé à un contenu. Il aurait pu être en somme traité comme un signe, pour qu'ensuite on en explicite les connotations. En ce sens, on pourrait dire qu'une montre en or est un signe de richesse (du propriétaire) et connote statut et réussite sociale. Ou qu'une montre-chronomètre est un signe de précision et connote modernité et haute technologie. Mais c'est exactement ce type d'approche que nous avons voulu éviter. Une montre peut être en or, mais aussi être peu lisible et présenter une discontinuité entre caisse et bracelet. Une autre montre peut être digitale dans son mécanisme de fonctionnement, très lisible et en acier. *Seule la prise en compte de l'ensemble des éléments pertinents du plan de l'expression, permet d'observer les relations qui s'établissent avec le plan du contenu et de décrire la fonction sémiotique qui en découle. C'est seulement à cette condition que le sens peut être appréhendé et qu'il devient signification.*

Nous proposons d'organiser le corpus analysé en trois typologies, chacune marquant un rapport différent à la temporalité : les montres référentielles, les montres énoncives⁷ et les méta-montres.

6. LA MONTRE RÉFÉRENTIELLE

Il s'agit de la montre qui a dominé la production entre les années trente et les années soixante. En un certain sens, elle coïncide avec la notion même de montre-bracelet, elle en est sous plusieurs aspects l'icône (voir photo à la colonne suivante). C'est ce type de montre qui décréta le déclin de la montre de poche et qui imposa définitivement la montre de poignet. En ce qui concerne la segmentation du plan de l'expression, la montre référentielle est caractérisée par une nette discontinuité entre la caisse (d'habitude en acier) et le bracelet (en cuir le plus souvent). Le cadran est rond ou, moins souvent, rectangulaire. La visibilité du cadran est maximale, ainsi que la lisibilité de l'heure. Toutes les heures sont en effet marquées à l'intérieur du cadran, soit par des chiffres (souvent romains), soit par d'autres moyens. Les fonctions de ce type de montre sont réduites à l'essentiel : l'heure, les minutes, souvent même pas les secondes. Une seule touche est apparente, sur le bord du cadran, à la hauteur des trois heures. Les formes et les couleurs sont toujours très classiques et sobres : couleur acier, beige, écru. Aucune décoration n'apparaît sur le cadran, ni ailleurs. La montre référentielle est portée invariablement au poignet gauche, dans la plupart des cas par un homme.



Montre référentielle

Quel temps mesure ce type de montre? Quelles valeurs socio-culturelles articule-t-elle? Il nous semble que la montre référentielle est essentiellement préoccupée de montrer son objectivité d'instrument de mesure, sa capacité de reproduire le temps sans y introduire aucune note de personnalisation ni de manipulation. Rappelons que même si elle est encore extrêmement courante, l'âge d'or de ce type de montre va des années trente aux années soixante. C'est la période de la seconde révolution industrielle, une époque caractérisée, au niveau des classes moyennes, par des comportements conformistes et par un solide consensus social. Le temps, dans ce contexte, est une dimension objective que nul ne songe à mettre en discussion ou, encore moins, à subjectiviser. *La montre référentielle exprime parfaitement, de ce point de vue, cette signification de temporalité externe à l'individu, hors de son contrôle et non négociable.* La montre référentielle, avec son dessin épuré, ses formes discrètes, son immédiateté de lecture, s'affiche, pour paraphraser Barthes, comme le degré zéro de la montre, un pur médium, qui, accroché au poignet de l'individu, lui rappelle l'objectivité du flux temporel. En ce sens, *la montre référentielle n'est nullement, pour l'individu, un instrument de maîtrise du temps.* Bien au contraire, elle apparaît comme l'inexorable instrument d'enregistrement et d'explication d'une objectivité qui échappe et dépasse la maîtrise individuelle.

La dialectique entre visibilité et lisibilité est à cet égard emblématique. La montre référentielle s'efforce d'être toujours extrêmement lisible. Ses cadrans sont clairs, bien structurés; tout y est disposé de manière à rendre la lecture de l'heure tellement facile et immédiate, qu'elle finisse par sembler naturelle. Non pas le résultat d'une opération cognitive et d'une mesure instrumentale, mais plutôt la simple transposition sur un cadran d'un ordre naturel et allant de soi. De façon significative, dans ce type de montre le mécanisme de fonctionnement n'est jamais montré. À une lisibilité maximale des résultats correspond une visibilité mi-

nimale des mécanismes qui les produisent. Il s'agit là d'une manipulation sémiotique bien connue, qui vise, en cachant les opérations de production du sens, à *renforcer l'effet de réel de ce même sens*. Un effet de réel parfaitement en phase, on l'a vu, avec un contexte socio-culturel où, de toute façon, la gestion du temps est soustraite à la maîtrise individuelle.

7. LA MONTRE ÉNONCIVE

Ce type de montre a connu un succès important durant les années soixante-dix, pour ensuite voir sa diffusion s'effriter rapidement. Elle est facilement reconnaissable, surtout à son mécanisme de fonctionnement, digital, et au fait qu'elle affiche l'heure sur un *display* à cristaux liquides.



Montre énoncive

Il nous semble important néanmoins de noter que cette caractéristique s'accompagne de nombreuses autres dimensions du plan de l'expression qui lui sont propres. La relation caisse/bracelet est marquée plutôt par la continuité que par son inverse. La continuité est surtout liée au matériel, d'habitude le même — de l'acier — utilisé pour la caisse et le bracelet. La forme est souvent rectangulaire, avec des angles carrés et une épaisseur qui peut être importante. En effet, plus que d'un rectangle, il vaudrait mieux parler, dans le cas de la montre énoncive, d'un parallélipède. Les fonctions présentes dans cette montre sont souvent nombreuses et parfois hautement sophistiquées. Elles sont signifiées par une pléthore de boutons et de touches, disposés un peu partout, devant, derrière ou sur les bords de la caisse. La lisibilité est facilitée par l'affichage digital, mais la visibilité peut être difficile, en pleine lumière notamment. Parfois l'affichage de l'heure ne se fait que sur demande, en appuyant sur la touche correspondante. La décoration est inexistante et l'emplacement, à l'instar des montres référentielles, toujours au poignet gauche.

L'apparition de la montre énoncive, au début des années soixante-dix, est d'autant plus intéressante que, par sa forme et l'organisation du plan de l'expression, elle incarne et signifie la tentative de briser une simple

logique de représentation du temps, pour *instaurer une véritable maîtrise de la temporalité de la part de l'individu*. Encore une fois, il est important de replacer l'analyse dans le contexte socio-culturel de l'époque. Nous sommes dans une période dominée par une forte confiance dans les capacités et les potentialités de la technologie, notamment la technologie électronique, alors en plein essor. On rêve d'ordinateurs capables de penser et de machines de plus en plus flexibles face aux besoins individuels. Parallèlement, le développement de l'individualisme anime une demande sociale de plus en plus forte de subjectivité et de manipulation personnelle. La montre énoncive s'insère parfaitement dans cette mouvance socio-culturelle. La multiplication des fonctions possibles rend l'individu protagoniste et interactif son rapport avec la temporalité. En même temps, touches, *displays*, cristaux liquides et autres signifiants rendent leur tribut à l'engouement technologique du moment.

La montre énoncive permet la relativisation et un semblant de domination du temps. Le temps est relativisé parce que sa mesure se trouve associée à de nombreuses autres fonctions (de calcul, de mémorisation, de réveil, etc.). Il est dominé, parce qu'il est soumis à une série de procédures et de manipulations totalement contrôlées par l'individu. La parfaite circularité de la montre classique se trouve ici renversée. Le temps, ou du moins son signifiant, peut être arrêté, activé, disparaître, être remonté, accéléré... La montre référentielle se voulait un simple médium, la pure représentation d'une réalité objective, à l'intérieur de laquelle elle n'intervenait point. *La montre énoncive, bien au contraire, semble contenir le temps à l'intérieur de ses circuits, elle semble le produire, lui donner vie et expression*. Cette montre est énoncive en tant qu'elle affiche son rôle actif dans la production de la temporalité et, en même temps, intègre la participation de l'individu à la mise en mouvement de la manipulation. Mais la prise de parole de l'individu, son rôle actif demeurent des effets sémiotiques articulés sur le plan de la narration, de l'énonciation énoncée. Il n'en reste pas moins que la différence par rapport à la stratégie sémiotique de la montre référentielle est nette. Et de même pour la conceptualisation de la temporalité induite par une telle stratégie : une temporalité, certes, dont on ne remet pas en cause les fondements et l'universalité, mais qui devient néanmoins plus appropriable et plus individuelle.

8. LA MÉTA-MONTRE

Ce troisième type est lui aussi lié à un contexte historique spécifique. On pourrait dire qu'il a pris le relais de la montre énoncive, car il a commencé à être diffusé quand l'autre a disparu. La méta-montre en effet apparaît dans la première partie des années quatre-vingt et est encore en plein essor. En ce qui concerne l'organisation du plan de l'expression, elle est caractérisée par une forte continuité entre caisse et bracelet.



Méta-montre

La continuité est signifiée par plusieurs supports expressifs : continuité du matériel (d'habitude du plastique), continuité de la couleur et du motif de décoration. La forme du cadran est ronde, comme dans les montres référentielles et les fonctions, réduites à l'essentiel, sont signifiées d'une façon très discrète. Normalement, seule la fonction de remise à l'heure est présente, car la charge est assurée par une pile, logée sous la caisse. C'est au niveau de la visibilité et de la lisibilité du temps mesuré, que la méta-montre marque sa plus forte spécificité et sa vocation métalinguistique. En effet, la décoration et l'aménagement du cadran rendent souvent très ardue, voire dans certains cas impossible, la lecture de l'heure. Les aiguilles de la même couleur que le fond, le manque de marques sur le cadran, le déplacement des chiffres ou leur totale disparition, entraînent une difficulté de lecture qui est partie intégrante du concept de la méta-montre. À côté de cette non-lisibilité, on remarque, significativement, un souci de visibilité de la montre elle-même et souvent du mécanisme de fonctionnement. La caisse, par exemple, peut être entièrement transparente et montrer le mécanisme en action. La décoration, en utilisant des couleurs vives et des motifs insolites, fait de la méta-montre un objet qui passe difficilement inaperçu. On remarquera, enfin, que ce type de montre peut être porté au poignet, mais tout aussi bien sur le corps, accrochée aux vêtements, comme broche, comme boucle d'oreille ou comme bague.

Pourquoi avons-nous appelé ce type de montre une méta-montre? Parce qu'il nous semble que sa principale spécificité et différence par rapport aux deux autres types décrits, consiste exactement dans le fait d'*assumer la temporalité, le temps et sa mesure comme objet d'un discours de deuxième degré, comme un univers sur lequel porter un regard second, parfois critique, souvent ironique, de toute façon métalinguistique. Encore une fois, replaçons l'apparition de la méta-montre dans le*

contexte socio-culturel. À partir des années quatre-vingt, le temps est devenu, avec une ampleur inconnue dans le passé, un des sujets des discours sociaux. À la personnalisation, à l'individualisation et à la subjectivisation du temps, s'ajoute un discours scientifique et culturel nouveau, qui met en crise le temps comme grandeur mesurable et unique, *pour souligner, bien au contraire, la multiplicité des conceptions de la temporalité et, par conséquent, la multiplicité des possibilités de la mesurer ou tout simplement de l'appréhender*⁸. À côté du temps des ingénieurs et des physiciens, on admet, entre autres, le temps biologique, le temps de la connaissance et celui des émotions. La reconnaissance de la coexistence de plusieurs temporalités dans la vie des individus, et de leur impact différencié sur les comportements sociaux, a fait du temps une dimension complexe et un sujet d'analyse sociologique et anthropologique.

C'est à l'intérieur de ce cadre qu'il faut situer le développement de la méta-montre. L'abolition de la discontinuité entre caisse et bracelet, ainsi que l'esthétisation évidente de l'objet, appréhendé comme un tout, montrent de manière explicite cette tendance à faire de la montre un objet de décoration, relevant plus de l'expression personnelle que d'une préoccupation de mesure du temps. En outre, l'explication des mécanismes de fonctionnement de la montre, jointe au brouillage de sa lisibilité, montre *un déplacement du champ de la précision et de la clarté vers celui du goût et du jeu*. Mais surtout, le discours métalinguistique incorporé dans ce type de montre *explique la relativisation de l'accès au temps et le questionnement de la possibilité même d'établir une mesure objectivable et non énonciative du temps*.

On a appelé cette méta-montre pour mettre en relief *sa prise de parole critique sur les concepts de temps et de temporalité*. On l'aurait pu aussi bien nommer non-montre, pour en signaler la radicale différence d'avec la montre référentielle, où ce questionnement n'est même pas envisageable, et par rapport à la montre énonciative, où l'appropriation individuelle du temps reste inscrite à l'intérieur d'une reconnaissance non problématique de l'existence d'une grandeur unique, objectivement mesurable et commune à tous. La méta-montre, avec sa prise de parole métalinguistique, ne se limite pas à une remise en discussion et à une subjectivisation plus ou moins radicale de la grandeur temps. Elle transforme l'objet même, et l'idée de temps qui lui est associée, en un puissant moteur sémiotique, capable de générer un nombre potentiellement infini de discours et d'imaginaires. En ce sens, *chaque méta-montre parle à la fois d'une conception du temps et de l'identité de l'individu qui a accepté une telle conception du temps en choisissant une telle montre*.

9. CONCLUSION

Toute typologie est faite pour être critiquée par des contre-exemples, nous le savons bien. Il n'en reste pas moins qu'une typologie est utile dans la mesure où elle

aide à mieux cerner et à mieux conceptualiser une problématique. Les quelques observations que nous avons avancées dans cet article sont bien évidemment loin d'épuiser la réflexion sur l'évolution des représentations du temps dans notre culture et dans notre siècle. Notre objectif était, plus modestement, de montrer que ces représentations peuvent se cristalliser dans des objets et que l'interrogation de ces objets peut aider à en dire plus sur ces mêmes représentations. Le mouvement est inévitablement circulaire et réflexif. Il suffit de considérer les objets comme des textes, et une grande partie des outils d'analyse mis au point par la sémiotique s'avèrent pertinents.

La montre, en tant qu'objet, ne saurait être étudiée et analysée comme un signe. Nous espérons que l'analyse a montré clairement que l'association plus ou moins arbitraire d'un signifiant à un signifié ne permet de rien dire sur un objet. Et il est encore moins possible d'aborder une analyse à partir des prétendues connotations qu'on veut bien lui attribuer. Bien au contraire, signes et connotations sont les effets de surface, les aboutissements finaux d'un parcours de signification qu'il faut reconstruire et situer. Ainsi, la valeur d'un métal ou l'esthétisme d'un motif de décoration ne signifient rien s'ils ne sont pas resitués dans l'ensemble des éléments qui constituent la segmentation globale du plan de l'expression et du plan du contenu d'un phénomène donné. Seule la mise en relation de ces deux segmentations permettra de reconstruire la sémiotique et d'arriver aux signes et aux connotations.

En conclusion, un dernier mot sur la socio-sémiotique. Avec cette étude, nous voulions montrer que la signification d'un discours objectal (si l'on nous permet d'appeler ainsi le *discours produit par l'objet*), pour le distinguer du *discours tenu sur l'objet* ne peut pas être reconstruite hors du cadre historique et socio-culturel d'appartenance. En ce sens, une approche purement immanente nous paraît réductrice et, de toute façon, impraticable. Mais une socio-sémiotique ne saurait se

limiter à une simple prise en compte du contexte socio-culturel, ou à l'étude des phénomènes de signification ayant un impact social. À notre avis, l'approche socio-sémiotique doit, en passant par l'analyse ponctuelle et détaillée des textes sociaux (tels les objets, par exemple), aspirer à devenir réflexion sur les mécanismes de fonctionnement des discours, analyse critique de la sémiotique sociale, recherche des causes et des effets de la circulation du sens entre les hommes.

1. C'est en effet Jean Baudrillard qui, le premier, a remis en discussion la conception économiciste de l'objet, pour en souligner la nature communicative. Il manque néanmoins à Baudrillard une théorie de la signification, qui lui permette de se rendre compte du pouvoir communicatif qu'il attribue aux objets. Cf. J. Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.
2. La référence ici est à la sémiotique de Hjelmslev. Pour cet auteur, la fonction sémiotique est le résultat de la mise en relation d'un plan de l'expression et d'un plan du contenu, et non seulement d'un élément isolé d'un plan avec un élément isolé d'un autre plan. L. Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, 1968-1971.
3. Kahlert, Müher et Brunner, *Les Montres-bracelets, Cent ans d'histoire*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1985.
4. *Ibid.*, p. 10.
5. Pour une définition de ce concept sémiotique, cf. A.J. Greimas, *Du Sens*, vol. 1 et II, Paris, Seuil, 1970 et 1983.
6. Le corpus analysé concerne les montres commercialisées en Europe à partir des années trente.
7. Pour une discussion sur la différence entre *énoncif* et *énonciatif*, cf. l'entrée «Énonciation», dans J. Courtès et A.J. Greimas, *Sémiotique II*, Paris, Hachette, 1986, p. 75.
8. On peut lire à ce sujet l'intéressante analyse du phénomène commercial des montres Swatch, dans Brognara, Gobbi, Morace, Valente, *I boom Prodotti e società degli anni ottanta*, Milano, Lupetti & Co., 1990.



Elmyrna BOUCHARD, FENÊTRE I, 1990, collage, 121 x 90 cm (photo : Paul Cimon)



Gérald OUELLET, LES HOMMES D'AFFAIRES (détail), 1990, acrylique sur papier, 50 x 32 cm

LES NOUVEAUX BRAGHETTONI

RODRIGUE VILLENEUVE

Les sémiologies de la vie quotidienne appellent par définition de courts exercices, qui cherchent toujours à répondre à l'entêtante question du sens, mais en se permettant un usage plus léger de l'appareil théorique conventionnel. En voici un sur une publicité, son objet de prédilection. On voudra bien excuser, comme dit Stendhal, «son air simple».

Semiotic analyses of everyday life call, by definition, for short analyses, which always seek to answer the heady question of meaning, but through a more flexible use of conventional theoretical models. This article, on advertising, the favourite topic in this field, is an example of such an analysis. The reader will thus excuse, to quote Stendhal, its "appearance of being simple".

*Maman, n'y aurait-il pas
un dieu pour empêcher que tout devienne vain...*

Fernando Pessoa, *Cancioneiro*

Il s'agit d'un phénomène de mode. On revient ainsi à l'origine de ce genre d'exercices (Barthes et ses Mythologies, pardonnez-moi l'outrecuidance). Phénomène répandu et qui touche à l'embarrassant, à ce dont, des vêtements, on ose le moins parler : les dessous, et qui plus est les dessous masculins. Y aurait-il, de toute manière, encore un homme capable d'écrire — dans une revue savante en plus! — à propos des dessous féminins? Pourquoi donc ne m'attarderais-je pas à ce qui après tout me touche de très près? (Évidemment les pièges du langage sont dans ce cas-ci si nombreux qu'il vaut mieux faire mine de les ignorer.)

Il y a toujours eu, j'imagine, une mode des dessous masculins, d'évolution plus lente que celle des dessous féminins et que la majorité des consommateurs ne percevait pas vraiment. Une fois déterminé (comment? à la suite de quoi? «Comment peut-on parler de cela?»), on s'y installait pour ainsi dire pour des années. Il y eut quelques révolutions : le «mini», le «près du corps», la couleur (le mauvais goût et l'inconfort).

Puis vint, il y a deux ou trois ans, timide et maintenant envahissant, le boxer. N'importe quel apprenti sociologue lierait cette apparition au goût immodéré de nos contemporains pour le fitness. Le boxer est en effet «santé», vous dira n'importe quel vendeur. Mais encore? On se dit que tant d'innocence cache quelque chose. Précisément ici. (On connaît le rôle de leurre des opulentes Marie-Madeleine dans les vanités du XVII^e siècle.) Le boxer, ce si vertueux et si sain vêtement, serait-il ainsi débarrassé de toute éroticité? Ce serait étonnant: les vêtements de dessous en ont toujours été entachés, me semble-t-il, comme cela va de soi. Et d'ailleurs il suffit d'être un peu attentif à la publicité, ou aux emballages, pour constater que les exemples sont nombreux du contraire. En voici un, à la page suivante, particulièrement éloquent, et qui semble ne laisser guère de doute quant à ses intentions.

Ce qui étonne dans ce cas-ci, c'est bien plutôt son haut degré de suggestivité. Ce n'est plus Marie-Madeleine, c'est saint Sébastien. On pense en effet inévitablement



aux nombreuses représentations que nous a fournies la Renaissance, puis l'âge baroque, du bel adolescent transpercé : même abandon, même torsion, même forte désignation du sexe dissimulé. Le plus curieux vient de ce qui pourrait passer pour un contre-usage à première vue. Le sous-vêtement représenté ici rappelle davantage ceux de nos grands-pères que celui, rétréci et moulant à l'extrême, des super mâles mis en évidence par la publicité spécialisée – ou n'importe quel catalogue courant – ces dix ou quinze dernières années.

Que veut donc signifier cette image ? À quoi renvoie-t-elle par delà la valeur d'usage de l'objet représenté ? De quoi veut-on nous convaincre, ou plutôt de quoi veut-on me convaincre, moi sujet masculin ? Que je n'aie pas ce corps idéalisé va de soi (le « je » ici voudrait davantage appartenir à une sorte de style indirect libre que renvoyer à un usage proprement déictique). Que je m'imaginer, fantasmatiquement, m'en approcher en portant le vêtement illustré, voilà qui fait la supériorité de cette image sur toutes les reproductions de saint Sébastien. Cette vieille ruse de la publicité est cependant si grossière, si connue, et si efficace, qu'il est gênant de la souligner.

Mais que me donnera-t-il ce vêtement ? Pas le corps « viril » si complaisamment vanté par la publicité de tels vêtements il y a quelques années, mais celui de la jeunesse, une jeunesse proclamée de façon indécente. Voici l'oxymoron : le caleçon de grand-père, le corps d'un jeune homme. Le rêve : le confort et la beauté. C'est stupide, bien sûr. D'autant que je crois bien voir comment est fabriqué le piège. Par exemple on a décapité ce nouveau saint. Sans violence aucune. Rien qui attire l'attention là-dessus. Il n'en reste pas moins qu'il y a bien des chances que je me retrouve dans ce hors-champ de l'image photographique, comme ma tête dans le trou du modèle en bois des photographes de foire.

Mais il y a plus, et moins stupide. La *morbidezza* peut-être. La nostalgie. Ou, plus grave, la mélancolie : « Éternellement on ne possède que ce qu'on a perdu » (*Peer Gynt*, Ibsen). Voilà ce qu'à quarante ans l'attention portée à une telle image – ou éventuellement un tel achat – peut signifier : qu'on ne veut pas avoir perdu et que donc on ne possède pas. Est-ce encore stupide ? C'est d'un fétiche qu'il s'agit. « Sujet pour une petite nouvelle », dirait Trigorine dans la *Mouette*. Même pas.

C'est, comment dire? un flirt, un effleurement, une petite blessure. L'image le sait-elle? le dit-elle?

Elle blesse parce qu'elle déçoit. Elle ne montre qu'une chose, malgré ou à cause du drapé, un sexe en légère érection. C'est sans doute bêtement ce qu'on appelle la «scopophilie fétichiste», une manière pour l'inconscient masculin de désavouer la castration. Le problème c'est que l'image n'est avec trop d'évidence que cela. Elle n'offre aucun recours, aucune opacité. Elle n'est ni de Piero della Francesca, ni de Mapplethorpe. Trop vite traversée, elle se révèle un signe vide. Fétiche qui ne résiste pas. Pas plus que la mélancolie.

Les nouveaux braghettoni, comme les anciens, ceux auxquels les papes demandaient de recouvrir les nudités vaticanes, savent sans doute qu'ils montrent plus en dissimulant; ils montrent trop même, et trop pauvrement. Ils pratiquent un art du faux repentir. Épargnons-nous à ce propos les cabrioles un peu lassantes, à la Baudrillard, sur la séduction et la pudeur. Il ne s'agit de rien d'autre ici que d'un petit avatar du

désir contemporain, un peu frelaté, malgré ou à cause de l'alibi artistique qu'il se donne. Voyez encore sur les sacs d'Amérique la braguette du prophète Jonas du plafond de la Sixtine, somptueusement reproduite, avec sa patine d'avant la restauration japonaise!

En fait, c'est Flaubert qui nous manque pour ces pantalonnades! Je pense à sa brutalité objective, à son sens de la matière et surtout à son goût de la farce. Ici, c'est évident, les «sciences humaines» me servent à marcher sur des oeufs. C'est une autre forme de braghettonisme, plus subtile peut-être que l'usage d'une poitrine de Marie-Madeleine navrée pour rappeler la brièveté de la vie, mais pas moins retorse, et au fond d'une hypocrisie tellement plus «bourgeoise»! La sémiotisation du réel, que nous présentons à nos étudiants comme une noble entreprise critique (et nous avons raison!), ne correspond-elle pas aussi à une opération de mise en délai, de report infini. Un chatouillement du sens, auprès duquel le silence qui le suit – et toujours le menace – ressemble à la paix enfin revenue.





SOUS LE DÉCOLLETÉ PLONGEANT, QUELLE STRATÉGIE DE LECTURE?

FERNAND ROY

Par la lecture de deux publicités dont l'une orne la jaquette du livre qui analyse notamment l'autre, l'auteur s'efforce de montrer que le sexisme publicitaire repose sur une méconnaissance du fonctionnement des signes linguistiques et qu'il revient, en somme, à faire d'un objet de désir la forme de l'expression d'une structure de signification.

Through a reading of two advertisements, one of which appears on the cover of a book which analyses the other one, this article attempts to demonstrate that sexism in advertising relies on a lack of knowledge of the functioning of linguistic signs and amounts, in short, to making of an object of desire the form of expression of a structure of meaning.

Soit les deux publicités ci-contre : la jaquette d'un récent livre de Jean-Marie Floch, *Sémiotique, marketing et communication* et la «pub» de Piper Heidsieck, identifiée comme «publicité oblique» dans ce livre. La publicité du champagne a retenu mon attention : j'ai immédiatement fantasmé que la femme de la photo «marchait» au champagne Piper Heidsieck — en termes plus censurés : souvenez-vous, cher monsieur! —, que le champagne Piper Heidsieck peut faire «tourner la tête» de la femme de la photo («peut faire tourner la tête de la femme», car la photo, elle, n'a pas vu — n'a pas «tourné la tête» vers — la page de droite). Puis une femme, auprès de qui je vérifiais mon sentiment, m'a fait remarquer que la couverture du livre reproduisait d'évidence un scénario comparable... Que la maison Piper Heidsieck se serve de la photo d'une (belle) femme pour vendre du champagne à des hommes, cela n'a en soi rien pour surprendre un «voyeur» d'Amérique; mais la publicité «américaine» a toujours été plus hypocritement puritaine dans sa présentation des automobiles et, depuis, elle a dû prendre en compte les changements sociaux, sinon les récriminations des mouvements féministes. Ce n'est pas tous les jours, en Amérique, que l'on habille le produit à vendre — décolleté inversé de la bouteille — pour l'homologuer à la femme que l'on présente comme sachant apprécier le produit. Cela, sans compter la manipulation subliminale à peine voilée : l'absence du haut

de la bouteille par où il faut passer pour consommer le champagne à peine sorti du seau à glace et l'absence inversée, sur la page de gauche, correspondant au moment où la femme vient de sortir de l'eau. La légende «publicité oblique» est une catégorie d'analyse de Jean-Marie Floch; c'est le seul «commentaire» que celui-ci fait de cette publicité qui occupe tout de même deux pages, alors qu'il analyse plus longuement d'autres publicités dites «obliques» auxquelles on a réservé moins d'espace.

Mais avais-je la berlue ou les très sérieuses PUF utilisent maintenant les mêmes stéréotypes sexistes? et, en plus, sur — sous! — un livre de sémiotique publié dans une collection («Formes sémiotiques») dirigée par une femme (Anne Hénault)! L'essai qui suit vise un objectif précis : tout en mettant en évidence le fait que la couverture du livre reconduit effectivement les mêmes stéréotypes sexistes que la publicité de Piper Heidsieck, proposer une description sémiotique du phénomène. Je me servirai en fin de parcours de la pub de Piper Heidsieck, dont le fonctionnement me paraît on ne peut plus transparent, pour étayer mon hypothèse, soit que «sous les signes, les stratégies» sont de *lecture*. Ce qui reviendra à suggérer que le sexisme en publicité relève essentiellement d'une perversion fondée sur une méconnaissance du fonctionnement «oblique» des signes linguistiques.

QUAND LE SUJET «ILLUSTRÉ» D'UN LIVRE ADVIENT SOUS LE TITRE

Dans un «Avertissement au lecteur», Floch explique que son «livre a été conçu et écrit de telle sorte qu'on puisse à sa première lecture "sauter" les pages théoriques» (p. 2). Ce dont l'on a peut-être déjà eu vaguement l'intuition à partir de l'illustration du «sujet» — les pages 1 et 4 de couverture tiennent lieu, en l'occurrence, de jaquette — est explicité plus clairement dans ce qui peut, dans un premier temps, être sauté, dont le premier chapitre sur «l'approche sémiotique». On y apprend, entre autres, à lire le rapport «voulu» entre l'illustration et les signes typographiques qui constituent le «titre» du livre. Il n'est pas inutile, pour bien entendre, de savoir que sur la (page 1 de) couverture du livre, de même que sur le dos du livre, «Jean-Marie Floch» et «Sémiotique, marketing et communication» sont imprimés en rouge clair, alors que «Sous les signes, les stratégies» — sur la page 1 de couverture seulement — est en noir (comme les signes et les diverses illustrations dans le livre). Le «PUF» est en blanc; je n'en tiendrai pas compte ici, encore qu'il me paraisse évident que ce blanc fonctionne avec le noir, eu égard à ce qui est contenu dans le livre. Je cite un passage qui m'a semblé particulièrement révélateur de la pensée de Floch :

le titre de cet ouvrage, *Sous les signes, les stratégies* [on aurait pu croire qu'il s'agissait d'un sous-titre!], peut se lire comme l'affirmation des principes de base qui caractérisent la sémiotique [...] «Sous les signes», pour poser le *principe* d'immanence qui veut que les signes ne sont jamais que le point de départ de la recherche des formes signifiantes sous-jacentes. «Les stratégies», pour suggérer déjà que ces formes représentent des exploitations particulières de tel ou tel système existant, et qu'elles doivent se comprendre dans une relation plus ou moins contractuelle entre ceux qu'il est convenu d'appeler les émetteurs et les récepteurs. (p. 8)

Les «signes» ne sont que des «variations» sous lesquelles il conviendrait, en sémiotique, de rechercher les invariances, les formes à situer à un niveau fondamental, à considérer comme l'instance d'origine, ce dont rendrait compte le «carré sémiotique». Les «stratégies», toujours, feraient que les formes ne se comprennent que dans une relation tacite, plus ou moins codifiée, entre les interlocuteurs. Cependant, selon Floch, «un sémioticien répugne à dire que "l'efficacité de la publicité réside dans son charme". C'est peut-être vrai "quelque part", et "tout compte fait", cet espace et ce temps ne sont pas ceux de l'activité sémiotique.» (p. 4-5). Cet espace et ce temps seraient tout de même ceux du marketing; en l'occurrence, en seraient des traces l'illustration et les signes typographiques en rouge de la jaquette de couverture imaginée par les PUF pour le livre de Floch.

Dans l'immédiat, je distinguerai entre le «sujet» du livre de Floch, soit ce qu'il nomme le «titre» de son livre,

«Sous les signes, les stratégies», et le discours des pages 1 et 4 de couverture, discours dans lequel «Sous les signes, [...]» apparaît justement sous «Sémiotique, marketing et communication» et peut être entendu comme «sous-titre» lui-même placé au-dessus de l'illustration, laquelle continue sur la page 4. Le cheminement suggéré au lecteur-voyeur implique qu'il manipule d'abord le livre, s'identifiant au «spécialiste» dont il retrouve la main sur l'endos, peut-être à l'endroit même où il aura placé la sienne. En mettant de la sorte la main à la pâte, le lecteur-voyeur «moyen» marque qu'il entend jouer le jeu de la communication; ce faisant, il touche littéralement du doigt la portion «marketing» de la jaquette du livre. Il peut alors comprendre ce que d'entrée de jeu il n'a (peut-être) retenu qu'inconsciemment, à savoir : le lien de «Sémiotique» à «communication» sera fait par Jean-Marie Floch. En répétant l'illustration tout en la dominant, «Sous les signes, les stratégies» est le point d'arrivée de la démarche de lecture constitutive des pages 1 et 4 de couverture — ce serait également la confirmation de sa pertinence.

VOILÀ QUE LES PUF SE MÊLENT DE «TROUBLER LES LETTRÉS»!

Un autre détour s'avère ici utile à mon propos : dans le 5^e chapitre du livre, intitulé «L'image, pour troubler les lettrés», Floch analyse les annonces imaginées aux PUF depuis dix ans pour publiciser les livres «savants» qui y sont publiés. Il y décode une stratégie qu'il me paraît utile de commenter :

[...] tout se passe comme si la créativité de l'agence consistait à *nier l'abstraction des sujets* des livres des PUF, en partant du principe que toute question au monde ou toute pensée, si intellectuelle soit-elle, ne peut se comprendre et ne peut vraiment toucher sans qu'elle ne suggère ou *implique un dispositif visuel minimal*, sans qu'il n'y ait quelque part de visible : un espace, une obscurité, une lumière... Ainsi la «pensée indéterminée» n'est pas le comble de l'abstraction, c'est — encore ou déjà — une configuration topologique : celle d'un entrelacs. Aussi peut-on lui donner la forme concrète d'une ficelle défaite et ramassée sur elle-même [...]

Dire ici que l'image illustre le titre ou le texte de présentation du livre est en fait inexact. Il s'agit plutôt en l'occurrence d'un *rapport comparable à celui existant entre une image de couverture et le texte découvert en ouvrant le livre* [...] *l'image en profite; elle use du fait qu'elle est vue avant* [...] *L'image use ainsi de son statut d'illustration du sujet du livre, d'équivalence visuelle même sommaire ou partielle.* (p. 166-167; l'italique est de moi)

Le monde ainsi questionné par les livres des PUF est un monde présent, encore bizarre et qui vous regarde autant que vous le regardez. Les livres des PUF questionnent le monde comme les lecteurs des annonces sont amenés à questionner celles-ci. Énoncé et énonciation relèvent

de la même thématique. Dans un cas comme dans l'autre — qu'il s'agisse de produire une signification ou d'en saisir une — l'intelligence est située à la «bonne distance» entre le sujet et l'objet. Bien plus, elle le constitue. Le sémioticien d'acquiescer. (p. 177)

En lisant ces lignes, on est bien évidemment d'accord avec l'idée d'une sorte de priorité accordée à l'illustration sur les signes typographiques. On est pourtant un peu intrigué par la mise en rapport d'«abstraction» avec «dispositif visuel minimal»: «abstraction» conduit, si je ne m'abuse, à entendre au paragraphe suivant que «l'image use de son statut d'illustration du sujet du livre, d'équivalence visuelle même sommaire ou partielle». Cela se vérifie évidemment sur la jaquette ici en cause: l'utilisation du «sourire à belles dents d'une femme» se veut à la fois «dispositif visuel minimal» et «illustration du livre tirée du quotidien du lecteur», de telle sorte que «le monde ainsi questionné par le livre est un monde présent, encore bizarre et qui [le] regarde autant qu'il le [regarde]». Cette lecture pose par contre une petite difficulté, dont témoigne aussi la jaquette ici en cause: les signes typographiques utilisés sont également signifiants «visuellement», en raison des couleurs utilisées — le rouge et le noir. On ne saurait réduire cette variation à une «abstraction» — un signe typographique n'est d'ailleurs jamais une «simple» abstraction: c'est même la raison d'être de la sémiotique! Partant, il y a lieu de chercher à définir le type de rapport qui existe entre les deux parties de l'illustration — distinctes par le grain des photos — et les deux couleurs des signes typographiques. Il ne s'agit pas là de quelque chose de régi par des rapports sous-jacents entre les interlocuteurs, mais bien de quelque chose qui relève du niveau des signes mêmes. Courage, lettrés!

Pour avancer, on peut faire appel, à titre d'illustration, au rôle de l'hypothèse — illustrée — dans le discours que constitue un théorème en géométrie euclidienne. Cette hypothèse tient lieu, dans l'ensemble «théorème», de ce qu'on appelle la phase d'acquisition de compétence en analyse narrative: c'est un «cas d'espèce minimal» bien réel, et qui regarde autant l'apprenti-géomètre qu'il est regardé par lui; tiré de la proposition de départ, son rôle est d'illustrer, par le biais d'une forme «expressive» bien accessible, le problème que pose cette proposition, eu égard à la démarche euclidienne évidemment. Puis, à partir de cette illustration «parlante», dans un troisième temps, le «contenu» de la proposition initiale est vérifié. À la lettre, en géométrie euclidienne, l'illustration que constitue l'hypothèse isole un plan — celui du signe ou du «signifiant» — de façon orientée, en vue de la vérification de l'autre plan — celui de l'interprétant ou du «signifié» — de la proposition initiale. Cette phase de vérification est une phase de transformation, au sens où on parle de performance en analyse narrative. Revenant à la jaquette du livre de Floch, on ne peut que remarquer combien «Sous les signes, les stratégies» constitue le point d'arrivée du cheminement suggéré au consommateur. Mais

avant d'impliquer cette participation, «Sous les signes ...» est en soi une reprise («liée» syntaxiquement) de «Sémiotique, marketing et communication»; cette reprise fait sens d'avoir d'abord été imagée minimalement. *«Conclusion» de la démarche discursive: elle est le sujet du livre, obtenu à partir du parcours minimal fait visuellement d'une couverture à l'autre: les «lettres en noir» sont le point de départ de la «vraie» lecture du livre dont l'acronyme éditorial est «en blanc».*

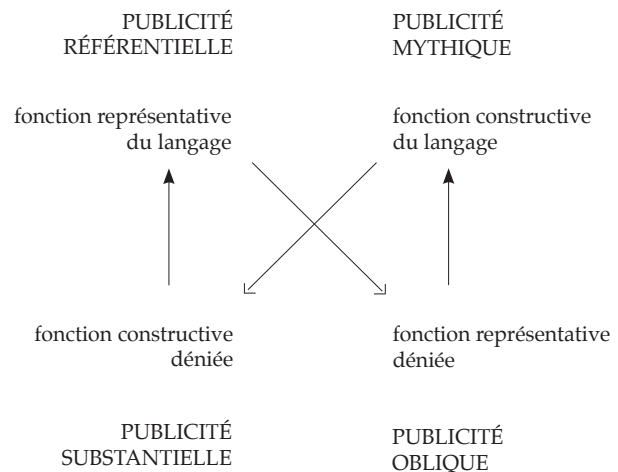
Je résume la démarche du consommateur en lui donnant l'allure d'un schéma narratif:

1. Le regard sous ... du «sérieux spécialiste» à la cravate bien retenue sous la ceinture (attente manipulatrice: pour comprendre, il faut en [sa]voir plus!).
2. Découverte du dessous manquant: le sourire à belles dents d'une femme (compétence acquise — le retour vers la page 1 dira quoi faire avec cette image de publicité).
3. Lecture de «Sémiotique, marketing et communication», en rouge on ne saurait plus «publicitaire» (performance: on comprend que Floch va parler de marketing, en sémioticien, mais dans une perspective de communication).
4. C'est bien cela! («Sous les signes, les stratégies» sanctionne la pertinence de ce qui a été acquis en 2 pour interpréter en 3 les signes en rouge de la page 1.

On devra se lever de bonne heure pour faire croire à une féministe que le sexisme ne concerne pas le sémioticien: un sourire «publicitaire» par ailleurs motivé — marketing oblige! — pave la voie de son enseignement plus «abstrait»!

QUAND LA PUBLICITÉ «DONNE» À LIRE

À partir du (principe du) carré greimassien, Floch a identifié quatre types de pratiques publicitaires: la référentielle, la mythique, l'oblique et la substantielle. En mettant en rapport les propos de(s) plus grands publicistes actuels, il a construit le carré suivant (p. 192):



Déniant la fonction référentielle du langage et s'opposant à la publicité substantielle qui, elle-même, en dénierait la fonction cognitive, la publicité oblique, qui nous intéresse ici, aurait comme complémentaire (relation d'implication) la publicité mythique qui poserait ouvertement (et à outrance?) cette fonction cognitive. Affirmation (à outrance?) de la fonction cognitive : une certaine publicité (mythique? on la voit en tout cas régulièrement dans le magazine *l'Actualité*) de vodka faite d'une image en noir et blanc et de la même image en couleurs, parce que telle marque de vodka transformerait la façon de voir (de sentir?) le monde. Dénégation de la fonction cognitive : une publicité des biscuits LU qui consiste à lier, sans surplus de connaissance (?), le logo inclus dans «LU et approuvé» à une image d'un biscuit sur lequel «LU» est déjà écrit. La publicité oblique sape[rait] au contraire l'«idéologie positiviste» du référent; ce serait une publicité dont «le sens est à construire par le consommateur» — «sujet d'un faire cognitif», une publicité qui recherche avant tout la manipulation parce qu'elle y voit le gage de «la modification euphorisante [...] de la vision que l'on a des choses», et que c'est là son objectif, «fabriquer de la différence dans une société monotone» (p. 196-197). Encore une fois, ces caractéristiques, reprises du discours du spécialiste de ce type de publicité, Floch se contente de les mettre en rapport avec celles qu'il a extraites des discours des autres spécialistes. Commentaire : je ne vois pas bien s'il faut entendre que la publicité est ou oblique (la mythique l'est, il me semble!) ou substantielle (la référentielle l'est, il me semble)¹.

La mise en rapport imaginée par Floch mime (sur le carré) un parcours génératif du sens. Par ailleurs, on l'a entrevu plus haut au sujet de la jaquette de son récent livre, une publicité peut être analysée en termes de parcours génératif du sens. Soit la publicité dite substantielle des biscuits LU. Ce qui fait sens, dans ce cas, c'est le passage du «LU» *petit* dans «LU — PETIT BEURRE» du biscuit illustré au plus *grand* «LU» de «LU ET APPROUVÉ!» dans un encadré plus petit que le biscuit même. Soit, en parallèle, la publicité dite oblique d'Eram. Celle-ci sera «oblique» par le matériau «autre»

qu'elle fait intervenir parallèlement au produit publicisé apparaissant en plus petit dans un cadre; le matériau est le prix fictif d'un trajet, «Paris-Amsterdam — aller-retour 30f.» Cet «autre» sert en l'occurrence de signe utilisé obliquement pour publiciser le produit-cible; alors que le biscuit LU servait pour dire le produit LU. Il n'en demeure pas moins, cependant, que dans les deux cas il y a homologation de deux isotopies : un biscuit où «LU» est «LU — PETIT BEURRE» ambigu (eu égard au commentaire) et un grand «LU» jouant double, soit celui du «LU ET APPROUVÉ»; un «Buggy» ambigu d'être usagé et coiffé du prix d'un trajet, et un «Buggy» bien identifié mais jouant double d'être neuf (différent du vieux) et d'être pourtant à 30f. De faire servir l'isotopie du langage comme matériau, la publicité de LU n'en est pas moins oblique, sémiotiquement parlant. Et la publicité d'Eram n'est pas moins substantielle de fonctionner obliquement en jouant sur un prix incroyable pour le trajet Paris-Amsterdam.

La typologie proposée par Floch ne retient que le lien entre l'image de l'objet mis en valeur et l'image de l'objet-outil de cette mise en valeur. On constate une nouvelle fois ici ce que l'on avait remarqué plus haut dans la citation au sujet de la publicité des PUF : Floch laisse toujours un peu pour compte le rapport discursif qui lie les signes typographiques aux images, du moins dans les analyses de la publicité faites dans son récent livre. Faut-il en chercher la raison dans le fait que l'on dit le langage humain naturel?² Floch répondrait sans doute que l'illustration de son livre est claire, qu'elle donne une image minimale de «Sous les signes, les stratégies» : la page 1 correspondrait à «Sous les signes» et la page 4 à «les stratégies». On a utilisé un «poster publicitaire» bien d'aujourd'hui pour parler aux gens d'aujourd'hui des stratégies que les spécialistes du marketing utilisent



aujourd'hui. À mon sens, on n'a pas à faire intervenir nommément l'interlocuteur pour rendre compte du parcours génératif du sens d'une publicité. Un discours a évidemment besoin d'un interlocuteur pour que la «structure de signification» qu'il met en place devienne «signification»; mais un publiciste construit [crée] une interaction verbale fictive, et cet espace de fiction est un parcours générateur de sens qui, en soi, constitue déjà une hypothèse de lecture (à partager). D'où l'effet «publicité» : on présume que la grande majorité des consommateurs ne confondront pas et qu'il ne liront pas que les Buggy d'Eram sont le moyen utilisé par une compagnie de transport ou par l'office du tourisme d'Amsterdam... À cette fin, la lecture implicite est clairement soulignée et donnée dans un encadré. Et qui dit «lecture», dit nécessairement interprétation «oblique» d'un signe. La jaquette du livre créée par les publicistes des PUF illustre d'ailleurs très bien le phénomène : elle oblige à aller chercher sous le livre un signe qui s'avère opératoire pour traduire «Sémiotique, marketing et communication» en «Sous les signes, les stratégies» : le charme de la bouche ouverte à la couleur estompée trouve son pendant humain non du côté du sérieux spécialiste — encore qu'il eût déjà l'oeil bien ouvert! — mais dans l'implicite prise de parole par celui dont le nom est en rouge. Le «noir» ramène ensuite à un ton plus «neutre», plus sérieux!

L'ASTUCE D'UNE 4^e DE COUVERTURE NARRATIVISÉE

Un éditeur de «roman» intelligent sait, paraît-il, manipuler un futur acheteur par le biais de ce qu'il raconte sur la 4^e de couverture. Si on en croit l'expérience d'André Vanasse³, il y a même lieu de penser que la 4^e de couverture idéale se doit de demeurer anonyme : une fois le titre en tête et le livre en main, un éventuel acheteur, surtout devant un auteur qui lui est encore inconnu, serait à la merci de la confusion qui peut se produire dans sa tête entre son désir de savoir s'il devrait acheter le livre qu'il a entre les mains et son désir de l'avoir déjà lu, qui seul lui permettrait de porter le «bon» jugement... Tant mieux pour l'éditeur, l'auteur et le libraire si, lisant la 4^e de couverture, il s'identifie un tant soit peu à celui qui a déjà lu et dont le métier est de convaincre les autres de la valeur de son jugement! Tant pis pour le lecteur, s'il confond l'hypothèse de lecture de la 4^e de couverture avec sa propre lecture encore à venir. Un éventuel acheteur puise dans le texte de la 4^e de couverture les premiers traits d'un savoir encore à construire. Le seul moyen, pour un amateur de roman, d'éviter le piège est de bien être conscient qu'il y a un hiatus entre la page 1 et la page 4 et que cet hiatus, ce silence, c'est lui qui l'a déjà un peu comblé en «retour-nant» machinalement le livre pour en (sa)voir plus.

L'astuce de la jaquette du livre de Floch est que la 4^e de couverture joue double : elle est le second moment

de la 1^{re} de couverture en ce qu'elle «répond» à la «question» que constitue le regard inquisiteur du spécialiste et, en ce sens, elle précède-informe la lecture effective du nom de l'auteur et du titre en rouge. En soi, elle est génératrice d'ambiguïté : le sourire «ouvert» de la «femme» entre radicalement en opposition avec l'oeil «inquisiteur» de l'«homme» on ne peut mieux mis; mais, inversement, en tant qu'image — mais tronquée, sans les couleurs d'usage — de publicité, le sourire appelle le rouge «publicitaire» de la page 1; celui-ci sera ensuite redoublé du sujet tout de même sérieux malgré son allure ouvertement plus «détendue» que celle de la savante énumération qui le précède. Ainsi se construit, de l'image aux signes typographiques, la bonne distance à respecter, qui implique tout de même déjà une lecture. La jaquette fait sens — est «structure de signification» — par l'homologation syntagmatique de deux isotopies : les écrits d'une part, les images d'autre part. De la mise en perspective qui résulte du retournement du livre, on peut entendre que le sous-titre en noir est au regard du sérieux spécialiste ce que le «sourire charmeur» du poster publicitaire est à la parole en rouge de Jean-Marie Floch.

Dans cette fiction construite par les PUF, il ne me semble pas que le sexisme tienne à la seule mise en scène d'un homme agissant et d'une femme réagissant. Si tel était le cas, il n'y aurait pas de sexisme à lier l'image de la femme à des travaux ménagers et à associer parallèlement celle de l'homme à une situation de lecture reposante. C'est la valorisation accordée tacitement au travail fait par ailleurs par l'homme qui fait sens — et problème. Pour aller au coeur de la question du sexisme en publicité, il convient plutôt de partir de ce qu'une mise en image est toujours déjà un processus générateur de sens. Le marketing des PUF est sexiste s'il se sert du corps d'une femme pour vendre des livres (sérieux) à des hommes. Le «sourire à belles dents» n'est pas qu'une illustration de marketing; il est piégé, récrit en fonction d'un effet de sens en cours d'élaboration comme en témoigne le coin du poster sous lequel regarde le spécialiste (et qui entraîne *derrière* le livre). Mais cette stratégie de lecture n'est pas évidente; il convient de l'étayer au moyen d'une publicité plus «ouvertement» surdéterminée par une écriture.

SOUS LE DÉCOLLETÉ DE GAUCHE, L'ÉCRITURE DE DROITE

Dans les deux publicités que j'ai placées en parallèle, les images de (parties de) femmes sont dès le départ des signes appelés à tromper l'oeil au profit d'une écriture (moins attirante)! Elles charment en ce sens qu'elles servent littéralement à occulter le propos en train de se construire, en le naturalisant obliquement. Tel me paraît être le fonctionnement d'une publicité sexiste (Piper Heidsieck par exemple) : elle naturalise le discours pour vendre un produit, en faisant surgir un signe qui «séduit» mais qui, au préalable, a déjà été récrit autrement.

Pour lire la «pub» de Piper Heidsieck, il faut l'imaginer dans une revue : en feuilletant, on voit d'abord sur la page de droite la bouteille de champagne «habillée» en vue de la consommation prochaine, mais on ne porte pas attention à l'habit parce que l'usage en est «régulier», justement. Dans un deuxième temps, l'oeil se pose sur la page de gauche; et, dans un troisième temps, la légende au haut de la page le renvoie à (la légende de) la page de droite. Telle est la stratégie du publiciste : la photo de la bouteille de Piper Heidsieck «habillée» au sortir de la glace conduit à la plage où les vêtements d'après le bain sont moins «collet monté» ... puis la légende «Vous avez vu la page de droite?» tient lieu de transformation : une fois (re)vu le retournement du «décolleté» de la bouteille, on lit la légende de droite «qui sanctionne l'opération» : Souvenez-vous — le (re)vu appelait déjà la mémoire — que Piper Heidsieck «plaît» à la femme — «rencontrerez» oblige à cette traduction de «celle».

Si on cherche un peu des homologues, cela donne les deux isotopies suivantes : deux écritures d'une part, deux images d'autre part. Ici, attention! les deux écritures sont celle sur la bouteille et celle au haut des pages. Les deux photos, on l'a déjà précisé, sont comparables par l'habillement, à un détail près : l'habillement de l'une prépare la consommation alors que celui de l'autre marque, par le geste d'appui du visage sur la main, un propice temps d'arrêt — par rapport au bain antérieur, s'entend. Du côté des écritures, on a aussi des contraires : statisme de la marque en comparaison de l'évidence du mouvement verbal (mode interrogatif puis impératif) des légendes en haut des photos. Avec comme résultat sous-jacent que l'habillement de la bouteille met en «mouvement» la marque de commerce jusqu'à en faire la «vraie nature» de ce qu'il y a sous le décolleté plongeant de la femme. La vraie nature de cette femme est d'être écrite «Piper Heidsieck».

On peut reconstituer les quatre temps de la fictive interaction verbale en termes de parcours génératif de «ce sens». Soit, d'entrée de jeu, la bouteille de «Piper Heidsieck» que l'on vient de sortir de la glace : la consommation ne saurait tarder! Cette phase de manipulation est suivie de la prise en compte de la photo de la page de gauche qui se donne comme semblable dans sa différence (noir et blanc démarquant les deux décolletés) : il y a là identification tacite du corps de la femme et de la marque de commerce (sous les décolletés). Cela tient lieu d'acquisition de compétence : voilà une personne qui, après la baignade, boirait peut-être du champagne — cela s'entend bien, puisque la bouteille est déjà dans la main de quelqu'un. La vérification de l'hypothèse — la démonstration — est la question couronnant la page de gauche, qui dit de (re)voir (attentivement) la page de droite : se vérifie ainsi la pertinence de l'hypothèse, par le déplacement-retournement du corps sous le décolleté de gauche vers la marque de commerce — sous le décolleté plus mondain de droite. Ce que sanctionne la légende de droite, le

souvenir lors de l'éventuelle «rencontre» de la femme, est décrochage final, actualisation anticipée du «sens», celui de l'écriture de la photo de droite. (Pourquoi ne pas mettre une bouteille au frais, en prévision...)

L'interaction verbale fictive, plus évidente ici, est la recatégorisation d'une écriture antérieure (Piper Heidsieck) par le biais du corps mis en évidence sur la photo de la page de gauche. Il n'en va pas autrement de la couverture du livre de Floch. Même si le sourire à belles dents est d'entrée de jeu donné comme «poster publicitaire», l'organisation narrative n'en est pas moins tout à fait semblable. On doit même remarquer que l'aspect «marketing» du poster était nécessaire, à cause du mot «marketing» du titre, qu'il «convenait» de rendre plus charmant. C'est un peu l'équivalent des vêtements d'après le bain par rapport à la sortie de la bouteille hors de l'eau froide. Le sexisme naît quand le déplacement constitutif du sens fait intervenir un simulacre d'objet sexuel auquel on a au préalable homologué subrepticement la «marque» du produit à vendre. L'achat de l'objet peut devenir sublimation de la sexualité. Est-ce bien comme cela que les PUF entendent contribuer à la divulgation du savoir? en jouant de façon perverse sur le fonctionnement oblique des signes?

Le marketing, on l'imagine facilement, aurait tout à gagner à ce que perdure la méconnaissance de ce qu'une lecture est toujours déjà constitutive d'un «ensemble signifiant». Cette lecture, constitutive du sens à partager par un interlocuteur momentanément absent, reste, dans nos civilisations écrites, plus souvent qu'autrement occultée. En témoigne, à mon avis, que la sémiotique se préoccupe encore bien peu du plan du signe et a encore bien trop tendance à passer sous silence la «fiction» inhérente à toute structure de signification construite hors contexte de communication. En soulignant ici le sexisme de deux pratiques publicitaires précises, et en marquant que ce sexisme tient justement à *faire* d'un objet du désir la *forme de l'expression* d'une structure de signification, j'espère avoir un peu contribué au dossier «sémiotiques du quotidien» tel que projeté par Jean-Pierre Vidal.

En annonçant le dossier, ce dernier avait en effet suggéré en exemple une interrogation au sujet du mode d'emploi des pièces de monnaie : «la façon dont tournent les pièces de monnaie de sorte que les figures y restent sur le même plan, lisibles dans une continuité, (à l'horizontale pour les canadiennes, à la verticale pour les américaines) est[-elle] *insignifiante*?» Et si l'invariance avait besoin de la possibilité de la variation pour devenir opératoire? Si on devait toujours lire de gauche à droite, à l'occidentale, le procès pourrait-il faire partie du sens? y aurait-il seulement du sens? Si le sexisme en publicité était — en théorie comme en pratique — exclusivement le fait des hommes, on peut se demander s'il pourrait exister comme pratique signifiante. En tout cas, il me semble que si les pièces de monnaie devaient toujours tourner de la même façon elles n'existeraient pas comme signes.

-
1. Une construction langagière est par définition «oblique» et substantielle, en ce sens que le rapport entre les plans — artificiels, identifiés pour fins d'analyse, bien sûr! — n'est ni aléatoire ni obligé. En témoignent les dictionnaires : ils alignent le(s) sens figuré(s) à la suite de(s) sens dit(s) propre(s) [chien — chien de fusil]; ils rendent compte de l'étymologie des mots en faisant appel à des langues autres d'où ils «originent» — le grec et le latin, surtout, pour le français [philosophie — philo sophia]—; et ils font à l'occasion remarquer, par exemple, que «silhouette» vient du nom propre Silhouette, et que, par le détour de la manière de faire d'une personne portant ce nom lors de son bref passage au poste de Contrôleur général des finances, il y a d'abord eu «à la silhouette», au sens de «d'une manière informe et inachevée»; ou encore que «mécénat» vient de la façon de se comporter avec les gens de lettres et les artistes d'un certain Maecenas. Toute production verbale fonctionne de façon «oblique», en établissant un rapport dialectique entre le plan du signe (déjà là) et le plan du signifié (nouveau), d'où ce qu'il convient d'appeler une structure de signification; et d'où aussi le fait qu'un interlocuteur jouit (par effet de structure ou encore de fiction) d'une certaine marge de manoeuvre — parfois étroite, mais toujours essentielle — comme en témoigne l'expression populaire «l'exception confirme la règle». Mais ce ne me semble pas expressément à l'«arbitraire» du signe que pense Floch quand il qualifie d'oblique la «pub» de Piper Heidsieck.
 2. Quelque part, la logique binaire constitutive du carré greimassien appelle une sorte de positivisme : les figures y sont comme à brancher directement sur le monde, du fait que les pôles y sont toujours investis soit exclusivement en termes de contenu, soit exclusivement en termes d'expression. Peut-être que suite à un choix stratégique momentané on a un peu perdu de vue que l'objet de la sémiotique tel que défini par Hjelmslev est constitué par l'identification des rapports entre deux plans artificiellement constitués. Il y aurait à mon sens lieu de distinguer entre logique (binaire) et dialectique (langagière).
 3. André Vanasse a été directeur de collection chez Québec/Amérique avant de devenir l'éditeur de la revue *Lettres québécoises* il y a environ un an. L'idée qui suit m'a été inspirée par la communication intitulée «L'éditeur mythographe» qu'il a faite lors du colloque «Critique de la littérature/littérature de la critique» à Kingston le 18 novembre 1990.



Jean-Pierre HARVEY, HERBIER (détail), 1989, papier couverture et acrylique, 3,36 x 3,60 m

UNE LANGUE RICHE ET CÉLÈBRE, SOLENNELLE ET DÉLAISSÉE

JACQUES-B. BOUCHARD

Paralysée par des siècles de surveillance policière où se relaient monarques, présidents et stars médiatiques, la langue française est aujourd'hui une langue momie, propre seulement à l'éclat solennel et sportif des dictées. Elle sera bientôt, abandonnée par ses locuteurs mêmes, une langue disparue.

Paralysed by centuries of police surveillance, with monarchs, presidents and media stars each taking turns, the French language has now become a stuffed dummy, only useful for the solemn and sporting glamour of dictations. Abandoned even by those who speak it, it will soon be a lost language.

Oui, tout-puissant. Tel est le mot. Fou qui s'en joue!
...
Il est foudre dans l'ombre et ver dans le fruit mûr.

Victor Hugo, *Les Contemplations*

Notre texte se fonde sur l'hypothèse maintenant banale que l'histoire, ce déroulement diachronique des événements concernant l'humanité, — comme tout artefact — peut être considérée à certain point de vue comme un texte ayant une dimension (pour ne surtout pas dire une composante) discursive et une dimension narrative.

Nous évitons les termes «composante narrative» et «composante discursive» afin de ne pas être obligé, en les utilisant, de sacrifier au *blablabla* rituel de la sémiotique narrative et discursive.

Car ce *blablabla* est bien un rituel : il n'est en aucun cas ce langage minimal, quasi «mathématisé» (et très souvent à base anglaise — on verra pourquoi) qu'utilisent les rédacteurs en sciences fondamentales ou appliquées pour faire part des résultats de leurs recherches : il dilue plutôt l'objet de la recherche, va parfois jusqu'à le noyer et le faire disparaître et, à la limite, n'a qu'une pure fonction émotive : il n'est là que pour «poser» (ou «autoriser») le rédacteur.

En tout cas il n'est certes pas là pour abrégé les textes, ce qui est pourtant l'un des buts premiers des dialectes scientifiques.

Puisqu'il fait partie de la pratique scripturale quotidienne de l'université (du moins de sa *composante* sémio-philosopho-linguistico-littéraire), il conviendrait peut-être de l'étudier en tant que tel un jour. D'autant plus qu'il a certaines caractéristiques des pratiques et événements qui nous intéressent ici.

Pour revenir à notre sujet, disons qu'un événement (ou une pratique quelconque appartenant à l'histoire) se présente, dans la perspective que nous énonçons, sous deux aspects. D'abord, du point de vue de la dimension narrative, un tel événement (et nous ne parlerons dorénavant que d'événement) est un moment d'un parcours, c'est-à-dire d'une suite d'événements semblables à lui, ayant un point de départ et un point d'arrivée, et à l'activité évolutive duquel il participe. Ensuite, du point de vue de la dimension discursive, un tel événement se présente comme entretenant des rapports de similitude avec d'autres événements selon le processus décrit jadis par Roman Jakobson comme la «projection du principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison» (c'est la célèbre fonction poétique que l'on peut résumer, selon le point de vue auquel on se place, comme la *syntagmatisation du paradigme* ou comme la *paradigmatisation du syntagme*).

Comme on le voit, cette *dimension* discursive n'a pas grand-chose à voir avec la *composante* discursive de Greimas et al. où il est question, comme on le sait, d'*actorialisation*, de *temporisation* et de *spatialisation* (A.J. Greimas et J. Courtés : 1979, 107). Chaque événement, dans notre perspective, se présente comme une *forme*, une organisation similaire de *substances* (ou circonstances) différentes.

Depuis quelques années, notre événement, c'est-à-dire notre objet, *la dictée de Bernard Pivot* (c'est le nom que nous lui donnerons dorénavant) scande les automnes de la francophonie. C'est ainsi qu'elle constitue, à une échelle modeste (quoique éclatante) et répétitive, un événement appartenant à l'histoire.

Notons (ironiquement) que la francophonie dont il est question s'étend d'année en année et comprend aux dernières nouvelles — triomphalement annoncées, avec sonneries de fanfares et hourras sous les ors, festons et astragales de l'ancien Palais de la 2^e Régente Médicis — l'Australie et le Pérou.

Qu'est-ce précisément que cette dictée à laquelle on donne tant d'éclats médiatiques?

Naturellement ce n'est pas une dictée, mais un ensemble d'épreuves dont la hiérarchie sportive, avec ses éliminatoires régionales, nationales et internationales, fait de l'orthographe ou, du moins, de la connaissance lexico-grammaticale de la langue française écrite, l'équivalent d'une discipline olympique. Une sorte de saut en hauteur ou de «cent mètres» linguistique : c'est le premier paradigme que l'on peut construire pour cette épreuve que nous appellerons quand même dictée.

Car les parties les plus solennelles de ces épreuves prennent bel et bien la forme d'une dictée, lue urbi et orbi dans les lieux de pouvoir (actuels ou anciens) les plus prestigieux : le Palais du Sénat français il y a quelques mois; bientôt sans doute Rambouillet ou Vaux-le-Vicomte, puis Versailles. C'est naturellement la vedette (il serait tout aussi français de dire la star) internationale du français et de l'édition française, celui justement qui fournit à l'épreuve le nom que nous lui donnons familièrement, qui fait cette lecture.

Qu'est-ce donc que cette dictée (dont le premier prix, faut-il le rappeler, est, pour les lauréats français, un voyage ... à New York, phare de la francophonie)?

Un peu à la manière de Barthes dans ses *Mythologies*, nous allons tenter de construire (si cela est possible) un certain nombre de paradigmes qui nous permettront d'esquisser une réponse possible à la question.

Évidemment nous procéderons sans le style inimitable et la perspicacité de Barthes mais sans aussi l'attitude moralisatrice et les arrière-plans idéologiques si fréquents dans les textes français des années cinquante

et soixante : tout ce bric-à-brac marxiste qui, depuis la chute du mur de Berlin, nous rend ces textes presque aussi lointains que le *De Buonaparte et des Bourbons*.

On pourrait d'emblée faire remarquer que la dictée est un exercice qui, dans l'enseignement primaire, précède celui de la rédaction. Il serait possible alors de placer notre texte dans la mouvance des *Français fictifs* de Renée Balibar (1974) et de présenter *la dictée de Bernard Pivot* comme un effort, à l'échelle mondiale, de la bourgeoisie française pour refréner l'efflorescence affolante et incontrôlée du français dans le monde et la multiplication non coloniale de ses centres de rayonnement internationaux.

Voici ce que nous pourrions dire alors :

1. Plus du quart, bientôt la moitié, un jour la majorité des francophones vit ou vivra à l'extérieur de l'Hexagone;
2. On ne peut imposer à des pays non hexagonaux le système scolaire français, fait pour instiller doucereusement à tous les Français (qui y passent tous obligatoirement) la domination de la classe dirigeante française sur le français;
3. Force est, à cette bourgeoisie, pour tenter d'étendre cette domination à l'ensemble de l'univers francophone, d'avoir recours à la dictée médiatisée électroniquement et transmise par satellite jusqu'aux confins de la Terre.

Cela serait un peu simple mais pas tellement faux : il faudrait naturellement raffiner un peu la théorie de la lutte des classes (mais peut-être est-ce déjà fait : les écrits *althussériens* et/ou marxistes ont une diffusion confidentielle ces temps-ci, et les derniers parus n'arrivent plus jusqu'ici), parler de lutte internationale des bourgeoisies, chacune cherchant à s'enrichir du prolétariat des autres, à établir des têtes de pont sur chaque continent pour étendre ses marchés, en faisant flèche de tout bois francophone (dans le cas de la bourgeoisie française), etc. Il faudrait aussi expliquer le choix de la dictée plutôt que celui de la rédaction.

Mais qu'importent les visées monopolistiques nationales et internationales de la bourgeoisie française : nous voudrions, à partir des caractéristiques internes et externes de *la dictée de Bernard Pivot*, décrire un processus sémiotique de suicide qui est en cours depuis plusieurs siècles en France et qui tend à faire disparaître la langue française, c'est-à-dire à la transformer à toutes fins utiles en langue morte ou plutôt, puisque le titre de notre texte fait appel à cette image, en langue-épouse légitime, chargée de bijoux et de témoignages de respect, mais seule et délaissée.

Évidemment ce programme de suicide est un anti-programme, celui qui «menace toujours de façon latente, bien que pas nécessairement explicite, de mettre en échec le programme principal et d'en compromettre la réalisation» (Milot : 1983, 7).

Le programme principal est plutôt celui qu'on pourrait résumer par le titre de l'ouvrage ancien de du Bellay, *Deffence & Illustration de la langue françoise*, c'est-à-dire un programme de triomphe, comme celui que poursuivaient du Bellay et ses amis de La Pléiade qui, par divers moyens, désiraient rendre la langue française «aussi copieuse et riche que la grecque ou latine».

L'addition des deux programmes provoque ce qu'on appelle, dans une sagesse moins spécialisée que celle de Greimas, un effet pervers.

La dictée de Bernard Pivot vise à établir l'excellence, voire la précellence de la langue française sur les autres langues : en poursuivant ce programme, elle en illustre et en accroît, au contraire, la momification et permet peut-être d'entrevoir pourquoi les Français ont de plus en plus tendance à préférer l'anglais au français dans les communications scientifiques et publicitaires, sur les affiches, sur les cartes, sur les panneaux indicateurs et même comme langue unique de la Communauté européenne (voir notamment Alain Minc lors de l'une des émissions de la série *Apostrophes*, animée justement par le promoteur de la dictée).

Mais voyons les caractéristiques de cette dictée si naïve et si ignorante de ce qu'elle est en réalité : elles nous permettront de la faire entrer en relation avec d'autres événements qui se sont produits en France concernant le français, événements qui visaient tous le même objectif que la dictée et qui, comme elle, ont néanmoins été des moments importants de la momification du français (c'est ici que s'unissent les dimensions discursive et narrative de notre objet).

En résumé, cette dictée (dont le nom doit certainement avoir un ancêtre commun avec dictature) :

1. vise à faire taire *l'interlocuteur* (celui à qui le lecteur de la dictée s'adresse) en feignant de le faire parler: il ne s'agit pas ici de communication, d'échange, mais de répétition, et de répétition piégée;
2. vise, en effet, à piéger *l'interlocuteur* en le faisant tomber dans les mille chausse-trappes que les Français chargés de gérer la langue ont si talentueusement aménagées dans la langue afin qu'elle acquière une sorte de caractère national et qu'elle leur ressemble (n'est-ce pas à ce plaisir pervers de piéger plutôt que de communiquer par la langue que sacrifient volontiers tous les Français de France et de Navarre en changeant tous les jours le nom des pâtisseries, vêtements, parties de boeuf, etc., pour leur donner un jour le nom que la chose ne portait pas la veille?);
3. donne du français, dans le but de le faire admirer, l'image d'une langue ampoulée, grandiloquente, pleine de constructions bizarres et, à la limite, impossible à maîtriser par quiconque n'appartient

pas à la classe formée aujourd'hui par les bourgeois parisiens médiatiques et branchés, mais qui a pris bien des aspects depuis la Révolution.

Bref, la dictée vise à disqualifier le sujet parlant, à le transformer en sujet répétant le discours de ses maîtres et à transformer la langue française en majestueuse et exigeante divinité.

Parmi les autres événements capitaux qui aboutissent à la dictée tout en poursuivant de manière plus ou moins conséquente les mêmes objectifs qu'elle, il y a :

- le manifeste de du Bellay (1549), que nous venons d'évoquer, peut-être téléguidé par l'Ordonnance de Villers-Cotterêts (1539);
- la fondation de l'Académie française par le cardinal de Richelieu (1634) et sa consolidation par Louis XIV;
- la révocation de l'Édit de Nantes (1689);
- la schizophrénie créatrice de Voltaire (1694-1778);
- l'imposition du parisien bourgeois comme langue commune de la France à la Révolution;
- la sclérose progressive de ce parisien (malgré la vaste réforme orthographique de 1835);
- le laminage progressif de tous les français de France et du monde au profit de ce parisien de cette époque à nos jours, et particulièrement à partir du ministère de Jules Ferry (1880-81).

À ces événements il conviendrait peut-être d'ajouter l'enchérissement progressif au cours des années des vins de Médoc, plus précisément de Pauillac, — enchérissement qui a amené le remplacement également progressif de ces vins, dans la consommation internationale, par les Cabernet Sauvignon de tous les pays.

Car c'est bien de cela qu'il s'agit : l'abandon du français — trop imposant, trop surveillé, trop «cher» et «coûteux» en terme d'apprentissage, trop «monumental» : une langue d'apparat —, au profit d'autres langues plus ouvertes à la familiarité, à l'erreur, à l'évolution : des langues d'en bas plutôt qu'une langue d'en haut.

Du Bellay en effet demande qu'on «laisse toutes ces vieilles poésies françaises aux Jeux Floraux de Toulouse et au Puy de Rouen : comme rondeaux, ballades, virelais, chants royaux, chansons et autres vieilles épiceries, qui corrompent le goût de notre langue et ne servent sinon à porter témoignage de notre ignorance» (du Bellay : 1956, 82). Il veut que les textes «en françois parle[nt] grec et latin» (Boileau : 1952, 162).

Sans le savoir, et dans le but estimable de rendre le français comparable aux langues de la plus haute culture (programme de triomphe), il le coupe des forces vives de renouvellement (la parole nationale et autres épiceries) et lui enjoint de puiser à même des langues mortes pour se constituer comme langue de culture (programme de suicide).

Son texte suit chronologiquement de fort près l'Ordonnance de Villers-Cotterêts par laquelle François I^{er} institutionnalise le français, c'est-à-dire met en branle le processus qui transformera le français en institution politique française.

Le cardinal de Richelieu, quant à lui, en fondant l'Académie française, ne fait que donner l'aval de l'État à un groupe de personnes qu'Antoine Adam décrit comme des «puristes» :

Ils ont à un très haut degré le sens de la pureté de la langue, de la nécessité qui s'impose à tous les bons Français de lui donner une plus grande perfection en la dégagant de tout ce qui est barbare, ou périmé, ou indigne des honnêtes gens. (Adam : 1962, 223)

Ils sont si puristes en fait qu'ils n'écrivent presque rien eux-mêmes «de peur d'être sujets aux censures de ceux qui ne manqueroient pas de leur rendre leur change, s'ils produisoient leurs Lettres» (*ibid.*).

L'Académie, si l'on ne considère pas les objectifs politiques qui ont présidé à sa fondation, mais seulement les objectifs linguistiques, ne vise donc pas à agir sur l'«instrumentalité» de la langue — à faciliter par exemple l'efficacité de la communication entre ses utilisateurs —, mais à fonder sa «monumentalité» : l'utilisation du français ne vise pas primordialement à la communication, à l'échange entre interlocuteurs égaux — du moins là, dans la langue —, au commerce entendu dans tous ses sens, mais à l'exhibition de la qualité de celui qui l'utilise : parler bien pour ne rien dire.

À la limite, il s'agit de faire taire l'interlocuteur, ébloui, paralysé, terrassé par une sorte de terreur sacrée, comme devant un décor ou une cérémonie baroque ou comme devant la représentation de la divinité.

Et c'est, entre autres, pour cette raison que Louis XIV consolide l'Académie et en surveille soigneusement la composition et les délibérations, comme il conçoit et surveille la construction de Versailles, la configuration de ses fontaines et l'architecture de ses jardins.

Peut-être le français depuis le dix-septième siècle est-il un monument baroque, fait d'abord pour louer le Roi.

Et peut-être que parler français depuis cette époque est moins un acte de communication qu'une manœuvre quasi militaire visant à se concilier ou à faire reculer (ou à placer en situation d'infériorité) le toujours inamical interlocuteur.

La révocation de l'Édit de Nantes constitue dans le domaine religieux l'équivalent de la fondation de l'Académie dans le domaine linguistique : *cujus regio, ejus religio, ejus lingua*.

Dans un premier temps néanmoins, le français semble échapper au contrôle central de Paris : il sort de France et se répand progressivement partout en Europe où sont accueillis les proscrits huguenots.

Mais il ne se répand que dans l'élite nobiliaire et financière d'Europe qui ne s'embarrasse pas, quant à elle, des différences religieuses et continue de penser qu'il n'est bon bec que de Paris : parlé donc en Europe (et même en Amérique) par tout ce qui compte, aux dépens des langues nationales (Frédéric de Prusse, on le sait, vit et écrit en français et considère comme une indignité de parler sa propre langue natale), le français, transformé en marque de classe (de préférence nobiliaire), continue d'être ce que Paris (et non plus tellement Versailles) lui enjoint d'être.

Victime de l'idéologie soutenant la *monumentalité* du français, Voltaire comptait seulement sur ses tragédies et autres textes d'apparat pour passer à la postérité, et considérait comme rien les romans et contes et sa correspondance qui sont pourtant tout ce qui reste *littérairement* d'actualité dans son œuvre puisque c'est là que, chez lui, le français communique et joue de la communication pour détruire la phrase perse de Bossuet et de tous les suppôts du trône et de l'autel.

Par ailleurs, le français, si répandu dans les cours et les salons étrangers, ne l'est pas en France : dans la plupart des provinces il est généralement si peu connu dans le peuple que les nobles ou les bourgeois, s'ils désirent parler sans être entendus des manants qui les entourent, n'ont qu'à l'utiliser (certains d'entre eux seront fort surpris — et parfois effrayés — d'être compris en Nouvelle-France, où le français est la langue commune du peuple, la nécessité des provenances provinciales diverses faisant loi).

La Révolution imposera le français des bourgeois révolutionnaires de Paris à tous les Français, recouvrant ainsi d'une chape de plomb (et faisant en sorte de les faire disparaître) tous les parlers locaux, qualifiés de jargons.

Le français est ainsi isolé (le plus possible) de ce qui aurait pu l'enrichir (et le troubler) comme de l'intérieur : le gascon de Montaigne — qui pouvait aller où le français n'allait pas — est disqualifié.

Ce français, «naturalisé» pendant tout le siècle, séché peu à peu comme une rose dans le sable qui, morte, conserverait apparemment toute sa splendeur vivante, sera imposé en profondeur par le service militaire obligatoire, puis par l'école primaire obligatoire (Jules Ferry, colonialiste éminent), à tout l'Hexagone, puis à l'empire.

On pressent tellement cette naturalisation aujourd'hui en France et la fragilité que le traitement a imposée à la langue que, de peur qu'au moindre bruissement elle ne s'envole en poussière, la digne Académie n'ajoute

par an qu'un, deux ou parfois trois mots au vocabulaire autorisé, qu'une résistance universelle s'organise à la moindre tentative de rajeunissement, fût-elle aussi bénigne que la tout récemment proposée «réforme» de l'orthographe, et que les dictionnaires-best sellers (si l'on nous permet cette expression parfaitement appropriée), notamment *le Petit Larousse*, n'introduisent plus chaque année en guise de mots nouveaux que des mots absolument étrangers : des mots anglais ou calqués sur l'anglais, comme pour donner quelques petits boutons de vie à cette vaste chair monumentale et morte, et comme si plus rien ne pouvait être ressuscité du tombeau latin.

La dictée de Bernard Pivot, dans sa dimension narrative, est comme le feu d'artifice lexical et grammatical par lequel l'histoire prend fin : quels splendides *paolownias*, *sot-l'y-laisse* et *zozotements* y programme-t-on ! Quelles merveilleuses règles d'accord du participe passé de verbes pronominaux y présente-t-on !

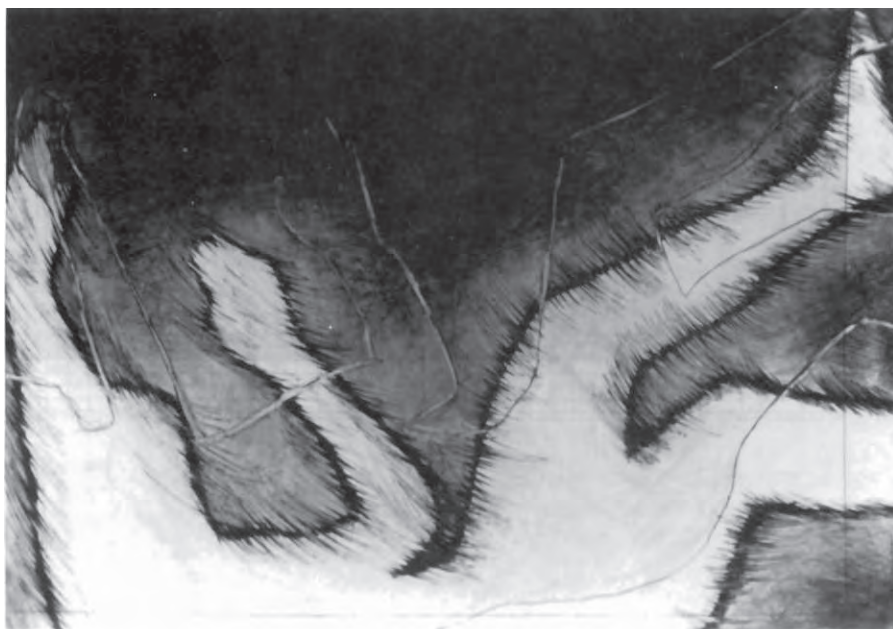
Au point de vue de la dimension discursive, que de mots pour ne rien dire et faire croire qu'on est encore capable de s'éclater (en tout bien tout honneur).

Les concurrents et les spectateurs l'ont bien compris qui, après l'épreuve, vont choisir au café sur une carte plurilingue un Cabernet Sauvignon de *Columbia Crest*, dans l'État de Washington, ou de Californie, aussi bien fait qu'un Château Latour et qui ne les ruine pas pour quatre mois. Et ils le boivent en employant des mots délurés, pleins d'invention et du mouvement même de la vie, libres : des mots anglais.

Pendant que la belle vieille langue se meurt à la maison, silencieuse et vêtue de ses pesants falbalas.

Références bibliographiques

- ADAM, A. [1962] : *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, t. I, Paris, del Duca, 618 p.
- BALIBAR, R. [1974] : *Les Français fictifs. Le Rapport des styles littéraires au français national*, Paris, Hachette Littérature (série langue et littérature), 296 p.
- BARTHES, R. [1957] : *Mythologies*, Paris, Seuil, (coll. «Points»), 256 p.
- BELLAY, J. du [1549] : «Deffence & Illustration de la langue françoise», dans *Poètes du XVI^e siècle*, Paris, Hachette, 1956 (coll. «Classiques illustrés Vau-bourdolle»), 96 p.
- BOILEAU, N. [1952] : «L'Art poétique», dans *Oeuvres*, Paris, Garnier, 399 p.
- BRUNOT, F. [1969] : *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, t. XI, Paris, Armand Colin, 207 p.
- Collectif, [1990] : 1990. *Championnats d'orthographe. Entraînez-vous*, Paris, Hatier, 32 p.
- GREIMAS, A. J. et J. Courtés [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Classiques Hachette, 424 p.
- MILOT, L. [1983] : «L'Apparition du pape à Lourdes», dans *Protée*, vol. 11, n° 3, automne 1983.



Lorraine AUDETTE, CORPS CÉLESTE, 1989, crayons couleur sur géofilm, 76 x 112 cm
et PRISE DE CORPS, 1989, crayons couleur sur géofilm, 76 x 112 cm

LA LOI 101 OU UNE SÉMIOTISATION DU SOCIAL

BERTRAND GERVAIS

L'objet de cet essai est de montrer comment certains discours, qu'ils soient politique, juridique, médical, journalistique, etc. reposent sur des réflexions de nature sémiotique. Ces réflexions ne sont pas explicites mais subordonnées à ces autres discours qui imposent leur registre, leur économie. C'est ce que nous nommons des sémiotisations implicites. L'exemple choisi, pour en illustrer le fonctionnement, est le préambule de la *Charte de la langue française*. Voilà, en effet, un document qui tente de régler l'utilisation de la langue par la population du Québec; le texte est de nature politique et juridique mais son discours repose sur une analyse de la langue et de ses rapports au développement d'une culture.

The purpose of this article is to show how certain types of discourse, be they political, legal, medical or journalistic, are founded on a kind of "natural" semiotics. This semiotic foundation is not explicit; rather it underlies the register and organization imposed by these other discourses. This phenomenon can be called implicit semiotization. The example examined is the preamble to the *Charte de la langue française* (Law 101). This law attempts to legislate language usage within Québec. The text is of a political and legal nature, but its discourse is based on an analysis of language and its relationship to the development of a society.

Si la sémiologie n'est pas tout à fait comme la prose de Monsieur Jourdain, il n'empêche que sa pratique ne se limite pas aux seuls sémioticiens dûment accrédités. La culture est sémiosis; tout discours sur cette culture, par la force des choses, puise dans le domaine de la sémiologie. Dès qu'il y a signe, communication, représentation, langage, un processus sémiotique est à l'œuvre. Cela dit, il faut clairement distinguer entre le discours qui porte sur des faits de culture, et qui participe en tant qu'intervenant actif à un processus sémiotique, et la discipline qui étudie explicitement ces processus¹. Le terme de sémiotisation permet d'assurer cette distinction. Il y a *sémiotisation* quand un discours légifère ou tout simplement manipule des unités culturelles ou sémiotiques. Il y a sémiotique quand une discipline étudie les diverses manifestations de cette sémiotisation.

Toute production artistique, tout message publicitaire est sémiotisation. On sait d'ailleurs que les études littéraires ont rapidement servi de champ privilégié à la sémiotique française et qu'un des premiers domaines pratiques d'application de la sémiotique a été l'industrie de la publicité. Il ne s'agit pas ici d'y revenir; ce qu'il convient d'étudier plutôt, ce sont les sémiotisations implicites à l'œuvre dans une culture donnée. Une sémiotisation implicite survient dans des discours qui ne se donnent pas pour but immédiat et explicite de sémiotiser des éléments d'une culture. Une œuvre littéraire ou un message publicitaire ne sont pas de tels discours car

ils jouent explicitement sur du donné sémiotique. Pour être implicite, la sémiotisation doit être subordonnée à un autre discours qui impose son registre, son économie. Ce discours, il peut être économique, médical, social et, bien sûr, politique. L'exemple par excellence d'une sémiotisation implicite est, à cet effet, la *Charte de la langue française*, entrée en vigueur au Québec en 1977. Voilà un document qui légifère au sujet de l'utilisation d'une langue par la population d'une province; le texte est de nature politique et juridique mais son discours repose sur une analyse de la langue et de ses rapports au développement d'une culture.

La charte de la langue française du Québec, ou loi 101, est l'objet tout indiqué pour une analyse sémiotique: la loi est un texte et elle peut être analysée en tant que discours. Que dit la loi? de quelle façon est-ce énoncé? comment opère son discours? Qui plus est, son objet est la langue et sa pratique. Il s'agit de faire une planification, à tout le moins un aménagement linguistique². Cette intervention de l'État dans le domaine du langage provient, au Québec, d'un besoin de se protéger en tant que peuple minoritaire dans un continent majoritairement anglophone et de s'affirmer comme culture et nation souveraine. C'est dire que la loi repose sur une analyse du rôle de la langue dans l'affirmation de la souveraineté d'une culture et de la protection de cette culture. Pour reprendre une vieille analogie, ce n'est plus juste la langue comme maison, mais la langue

comme rempart. L'interventionnisme langagier est un phénomène presque universel, aussi vieux que les premiers États; il tire son origine d'un certain nombre de facteurs qui peuvent être réduits à quatre : le pluralisme linguistique, la concurrence entre les langues, la conscience de cette concurrence accompagnée de la volonté d'intervenir et la présence de conflits sociaux plus ou moins intenses³. Or ces quatre facteurs se retrouvent présents dès le préambule de la loi 101.

Mon attention va se limiter, dans le cadre de cet article, à la description du préambule de la loi 101. Nul besoin d'aller plus loin, en effet, pour analyser la sémiotisation à l'œuvre dans cette loi. Tout s'y trouve déjà, développé pour les besoins d'une argumentation préalable. Le préambule est un énoncé d'intention, une sorte d'avant-propos qui fournit le contexte et le caractère général de la loi; on y trouve énoncés les principes que le texte même de la loi va mettre en application. C'est le lieu d'une analyse, d'une présentation des raisons d'être et de la portée de la loi. De fait, le statut du préambule est particulier. Il relève plus de la rhétorique que du juridique, plus de l'argumentation que de la législation. Aux dires de Sparer et Schwab, chargés d'un traité de la *Rédaction des lois* :

L'article 40 de la loi d'interprétation du Québec énonce que le préambule fait partie de la loi. Nous nous contenterons de constater qu'il s'agit d'un texte rare dans la législation, texte qui n'énonce pas de règle portant force obligatoire directe, mais plutôt les principes généraux d'ordre politique qui sous-tendent la législation qui suit. *La rédaction des préambules est donc plus un exercice de rhétorique politique qu'un exercice de rédaction de la norme juridique.* La généralité, et souvent la générosité du principe que porte le préambule explique et peut-être justifie le ton quelque peu emphatique qui caractérise ce type de texte.⁴

Le préambule est le lieu d'intersection du politique et du juridique. C'est là que s'énoncent les motifs de la loi. Ce qu'elle cherche à atteindre. C'est là que se concentrent les résultats d'une sémiotisation implicite. Une sémiotisation dont l'interprétation prend ici forme de charte et dont la mise en application se développe en 214 articles.

* * *

Pour analyser ce préambule, il convient d'en reproduire le texte. Cela se fait à peu de frais, le texte ne contenant que six phrases, moins de deux cents mots. Les six phrases sont numérotées (de P1 à P6) et elles seront décrites l'une à la suite de l'autre. Mon objectif de lecture est de rendre explicite, de révéler ce qui s'y trouve déjà.

PRÉAMBULE

P1 — Langue distinctive d'un peuple majoritairement francophone, la langue française permet au peuple québécois d'exprimer son identité.

P2 — L'Assemblée nationale reconnaît la volonté des Québécois d'assurer la qualité et le rayonnement de la langue française.

P3 — Elle est donc résolue à faire du français la langue de l'État et de la Loi aussi bien que la langue normale et habituelle du travail, de l'enseignement, des communications, du commerce et des affaires.

P4 — L'Assemblée nationale entend poursuivre cet objectif dans un esprit de justice et d'ouverture, dans le respect des institutions de la communauté québécoise d'expression anglaise et celui des minorités ethniques, dont elle reconnaît l'apport précieux au développement du Québec.

P5 — L'Assemblée nationale reconnaît aux Amérindiens et aux Inuit du Québec, descendants des premiers habitants du pays, le droit qu'ils ont de maintenir et de développer leur langue et culture d'origine.

P6 — Ces principes s'inscrivent dans le mouvement universel de revalorisation des cultures nationales qui confère à chaque peuple l'obligation d'apporter une contribution particulière à la communauté internationale.

Six phrases composent donc ce texte, dégageant les grands principes à la base du réaménagement langagier opéré par la loi. Elles sont toutes de même niveau, sauf la dernière qui ne cherche pas à proposer des principes mais à inscrire ceux déjà définis dans un contexte international. C'est une proposition méta-discursive, qui joue en fait le même rôle envers les cinq autres propositions que le préambule lui-même envers le texte de la loi : une fonction explicative, une mise en contexte. Et elle dit que la démarche entreprise est une décolonisation linguistique, mouvement international amorcé depuis 1960 dans plusieurs pays d'Afrique et d'Asie avec l'acquisition de leur indépendance politique⁵. Il ne s'agit donc pas d'un effort isolé, en repli et sans répondant ni caution internationale, mais d'une politique qui participe à un mouvement mondial d'affirmation nationale.

PRÉALABLE

Ce ne sont donc plus six phrases mais bien uniquement cinq qu'il s'agit, en fait, d'analyser. La première (P1) s'ouvre, tout naturellement, sur le mot «langue». Ce fait est le résultat d'une mise en apposition et d'une inversion du premier syntagme. Cette «langue distinctive d'un peuple majoritairement francophone» est bel et bien une proposition relative elliptique, qui précède

le mot qu'elle complète. Cette apposition alourdit considérablement la première phrase — en provoquant par exemple le redoublement des mots «langue» et «peuple» de même que celui du morphème «franc» présent dans les mots «francophone» et «français» — mais elle est tout à fait justifiée dans une perspective fonctionnelle.

Les perspectives fonctionnelles de la phrase définissent en effet celle-ci comme un ensemble de positions auxquelles sont attribuées des valeurs⁶. Ces positions sont celles du thème, de l'opérateur et du rhème, et leurs valeurs sont un degré de dynamique communicative (Firbas), d'une part, une valeur d'institution du discours, d'autre part. Ces deux valeurs permettent de décrire la contribution d'un groupe linguistique au développement de la phrase et du discours. La dynamique communicative mesure le degré d'articulation requis à l'ajout de toute nouvelle information. Cette valeur augmente au fur et à mesure que la phrase progresse : plus on avance, plus l'information s'accumule et plus le niveau de dépendance augmente. Le premier groupe linguistique d'une phrase est le thème propre et il a une très faible valeur; le dernier groupe linguistique, désigné comme le rhème propre, a la valeur la plus élevée, puisqu'il vient souder le discours, en préciser la portée. Par exemple, le rhème propre de la première phrase est le mot «identité». Avant son établissement, la phrase était incomplète : des intervenants (un peuple, une langue) étaient en situation, un procès (exprimer) était identifié, mais l'objet sur lequel il portait ne l'était pas. Qu'est-ce qui est exprimé? Est-ce la valeur du peuple québécois? son intelligence? son isolement? Le discours n'est complet et il ne signifie en tant que tel que si ce dernier terme est précisé. C'est son identité que «la langue française permet au peuple québécois d'exprimer».

Mais la valeur qui m'intéresse surtout ici est la valeur d'institution du discours. Celle-ci, à l'opposé, diminue au fur et à mesure que l'on progresse dans une phrase. À la position du thème propre correspond la valeur d'institution la plus élevée. Parce qu'il est premier, il a une faible valeur informative, il ne dit pas grand-chose; par contre, il joue un rôle important dans l'établissement même du discours. Il en est le lieu premier, fondamental, en fonction duquel tout le discours doit s'organiser. Ainsi, le thème propre de la première phrase est le syntagme nominal «langue distinctive». En soi, ce syntagme ne permet pas d'affirmer beaucoup de choses. Il ne précise rien, on ne sait même pas de quelle langue il s'agit, mais il ouvre un lieu, une possibilité de discours. Il permet de poser que, dans cette phrase et dans ce discours, il sera question de langue. Mais, et c'est un fait plus important encore, la «langue distinctive» n'est pas qu'un simple thème propre. C'est aussi le premier syntagme nominal du préambule, le thème premier, initial de la loi. Cet instrument juridique qui est censé instaurer un nouvel état de fait, un nouveau paysage linguistique, s'ouvre littéralement sur la langue.

Celle-ci est à la fois le sujet de la loi, cette substance dont il faut régir la forme, et son espace discursif premier, son thème.

Maintenant que sa position dans le discours de la loi est connue, il devient pressant de comprendre la signification de ce premier syntagme. Qu'est-ce, en effet, qu'une «langue distinctive»? Cette question en appelle immédiatement une autre : existe-t-il même une langue qui ne soit pas distinctive? L'adjectif «distinctif» n'est pas inconnu en sémiologie et dans les sciences du langage. En phonologie, les traits distinctifs permettent d'identifier les phonèmes qui participent à la constitution d'unités significatives appelées morphèmes⁷. De la même façon, les définitions saussuriennes précisent toujours que la langue est «un système de signes distincts correspondant à des idées distinctes»⁸. C'est donc par définition qu'une langue est distinctive. Alors, ou bien la mention d'une telle langue distinctive est une redondance inutile, un pléonasme, ou bien il faut donner au qualificatif une portée non pas absolue mais relative. Cette langue n'est distinguée que parce qu'elle se démarque d'une autre langue. Si, dès le premier mot du préambule, le français s'inscrit en toutes lettres au cœur de la loi, l'anglais n'en apparaît pas moins dès le second. D'une façon implicite, au détour d'un pléonasme, mais comme un contrepoint inévitable⁹.

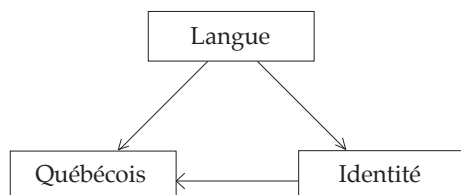
Le second syntagme nominal de cette première phrase est le complément du nom «un peuple majoritairement francophone». Dans un premier temps, l'adverbe «majoritairement» est intéressant en ce qu'il met en jeu lui aussi une relation et, implicitement, la définition d'un territoire. La majorité représente habituellement le plus grand nombre; c'est donc dire qu'il y a un reste, qui est la minorité, contre laquelle justement elle se pose. Il y a une majorité de francophones, parce qu'il y a une minorité d'anglophones, d'allophones ou encore d'autochtones. Mais la possibilité même d'établir une telle répartition implique la délimitation d'un cadre de référence qui est le territoire. Celui-ci est la province de Québec, parce que c'est le seul endroit où les francophones sont majoritaires en Amérique. Dans un second temps, le même adverbe («majoritairement») vient rendre totalement opaque la notion de «peuple». Un peuple est habituellement une totalité. L'expression «le peuple français» désigne bien un tout, c'est-à-dire l'ensemble des citoyens de la France. Mais que désigne l'expression «un peuple majoritairement francophone»? Un tout fragmenté? Serait-ce un oxymoron?

Le concept de peuple est un concept difficile à cerner. Il s'est imposé peu à peu du XVIII^e au XIX^e siècle mais, pour certains, il n'existe pas encore de définition admise du mot «peuple» ni de moyen de le définir avec certitude. Dans son introduction aux droits des peuples, Edmond Jouve note l'ambiguïté et l'absence d'une définition claire du concept¹⁰. Il propose cependant deux types de définition : l'une à contenu juridique et l'autre à contenu socio-politique. Sur le plan juri-

dique, deux éléments sont pris en considération pour savoir si une entité constitue ou non un peuple : il faut que ce soit une entité sociale possédant une évidente identité et ayant des caractéristiques propres, et il faut que cette entité soit en relation avec un territoire. Une telle définition permet de comprendre ce que serait un peuple francophone, mais pas ce qu'est un peuple majoritairement francophone. Pour saisir cette distinction supplémentaire, il faut se tourner du côté d'une définition socio-politique. Dans cette perspective, un peuple se présente comme «toute forme particulière de communauté humaine unie par la conscience et la volonté de constituer une unité capable d'agir en vue d'un avenir commun»¹¹. Un peuple est ainsi une communauté unie par la volonté de se construire un futur. Dans le cas qui nous concerne, c'est l'ensemble de tous les francophones (une majorité) et des quelques francophiles (une minorité), qui veut faire du Québec une province française. C'est donc un concept à la fois prospectif et exclusif. Exclusif car ne sont pas admis ceux qui ne partagent pas le même objectif national. Ces communautés seront identifiées clairement par la suite, et cela se fera dans le cadre d'un véritable exercice d'aménagement social.

LES GRANDS PRINCIPES

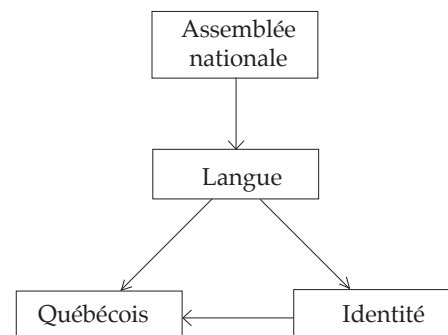
Le principe formulé à la première phrase du préambule dit ainsi que «la langue française permet au peuple québécois d'exprimer son identité». Il y a là une conception de la langue non seulement comme mode d'expression, mais aussi comme source, conception qui se verra confirmée à la phrase suivante avec l'idée du rayonnement. Ce qu'il faut noter cependant, à même l'organisation de la phrase, c'est la position occupée par le «peuple québécois». Plutôt qu'un thème, il forme un rhème; il n'est pas un sujet agissant mais un objet sur lequel on agit, ou plutôt sur lequel la langue agit. Une structure relationnelle est mise en place où la langue est en position de régie et le peuple lui est subordonné dans l'expression de son identité. La langue joue le rôle de pourvoyeur et le peuple celui de réceptacle.



La seconde phrase (P2) met en scène un nouveau thème, qui sera réaffirmé dans les trois prochaines phrases. C'est l'Assemblée nationale. Celle-ci prend la relève de la langue comme sujet agissant et le peuple québécois est relégué une nouvelle fois à la position du rhème, du complément. Il y est à toutes

fins utiles pris en charge. Si, dans un premier temps, la langue lui fournissait une identité qu'il n'avait plus qu'à exprimer, dans un second, l'Assemblée nationale identifie ses volontés et va même jusqu'à les accomplir. C'est l'Assemblée nationale qui agit pour le peuple, état de fait qui correspond bien finalement à la réalité politique...

À l'introduction de ce second thème correspond une nouvelle structure relationnelle. Celle-ci ne diffère pas beaucoup de la première, la reprenant en entier et y ajoutant simplement une nouvelle régie. C'est l'Assemblée nationale qui fait en sorte que la langue française permette au peuple québécois d'exprimer son identité. Cette complexification de la structure relationnelle permet de compléter le processus de désignation de la communauté protégée par la loi. Les Québécois, c'est le peuple québécois, qui est un peuple majoritairement francophone. D'une description définie, on est passé à une appellation générale pour finalement aboutir à un nom propre.



La langue est présentée d'abord comme matière première, dont il faut assurer la qualité, ensuite comme source : c'est de là que vient l'identité des Québécois. Le «rayonnement» est une métaphore usuelle pour parler de la langue; ici, cependant, cette idée d'une source est surdéterminée par le fait qu'à la phrase suivante (P3), c'est son rayon d'action qui est cette fois établi. Une extension maximale lui est prescrite; comme une lumière, la langue balaie les différents domaines d'activité de la société québécoise : l'État, la Loi, le travail, l'enseignement, les communications, le commerce et les affaires.

La société québécoise est ainsi segmentée en praxis, en pratiques qui saturent l'ensemble de ses activités. Le politique et le juridique, qui voient à l'établissement des normes et des codes de conduite, le culturel et l'économique, qui assurent la permanence et la reproduction du social, le domaine du travail et des communications, qui gèrent les interactions, sont tous irradiés par la langue. Il manque au portrait ce qui relève de l'écologique et du biologique¹², assurant le maintien des fonctions vitales, mais cela justement échappe au spectre de la langue.

Les quatrième et cinquième phrases (P4, P5) du préambule viennent regrouper en trois communautés distinctes le reste de la population de la province, en leur attribuant statut et rôle. Les Québécois avaient déjà été identifiés comme «peuple», les autres le sont, dans l'ordre, comme «communauté québécoise d'expression anglaise», «minorités ethniques» et, pour les Amérindiens et Inuit, «descendants des premiers habitants». L'ordre d'apparition de ces communautés, dans le préambule, est fonction de leur «importance» politique et démographique : après les Québécois, on trouve en effet les anglophones, les allophones et enfin les autochtones. Un peuple est en effet un ensemble plus grand qu'une communauté qui semble bien être plus grande que des minorités, elles-mêmes plus importantes que des «descendants». L'utilisation du pluriel, dans le cas des «minorités ethniques», évoque en effet non pas un ensemble homogène mais un archipel de petites communautés d'origines diverses. Le terme «ethnique» désigne «les habitants d'une nation, d'un pays». Par cela, il faut comprendre non pas le pays habité mais le pays quitté, qui sert encore pourtant de désignateur : on parle, par exemple, des communautés italienne, chinoise, haïtienne. C'est la double appartenance, le signal d'un déplacement. Le terme de «descendants», quant à lui, suggère aussi une certaine traversée, de nature plutôt temporelle. L'idée de postérité implique que quelque chose a cessé d'exister, qu'il y a un passé dont le présent n'est qu'un pâle reflet. Si les minorités sont identifiées par ce pays qui a été quitté et qui n'est plus habité, les Amérindiens et les Inuit le sont par ce passé qui n'est plus. D'ailleurs, ils n'ont pas le statut de communautés, ce ne sont que des «habitants» et, qui plus est, leurs «descendants», terme dont la connotation, plutôt négative, renvoie à des notions de restes ou de dégradation, de perte et de disparition éventuelle. Certains aimeraient voir là la simple reconnaissance d'un état de fait; mais il s'agit plutôt de la manifestation d'un discours de l'assimilation¹³.

L'ordre d'apparition de ces intervenants est aussi fonction de leur importance politique. Après les Québécois, les premiers nommés sont les anglophones, suivis par les minorités ethniques, tandis que les Amérindiens ferment la marche. Cela semble correspondre à l'état de l'échiquier politique québécois en 1977. Ce qui est plus intéressant encore, cependant, ce sont les rôles attribués à ces divers statuts et positions. Il y a en fait deux couples, l'un enchâssant, constitué des Québécois et des Amérindiens, et l'autre enchâssé, constitué de la communauté anglophone et des minorités ethniques. Le couple enchâssant est actif en ce qu'il opère une action sur sa propre culture, tandis que le couple enchâssé est passif, n'ayant rien à faire sinon contribuer à la culture de l'autre.

Que dit-on de la communauté anglophone et des minorités ethniques? Qu'elles ont des institutions et que leur apport au développement du Québec est précieux. Elles ne sont pas comme le peuple québécois, qui doit

exprimer son identité et assurer la qualité et le rayonnement de sa langue, elles sont censées ne rien faire. Cet apport n'est pas le fruit d'un travail, il survient en soi, tout simplement par la présence des communautés en question, comme un miroir reflète. Pour elles, maintenir leur culture n'implique aucune action particulière, leurs institutions sont là pour s'en occuper et il s'agit simplement de ne pas y toucher, de les respecter (briser un miroir, c'est sept ans de malheur...). Leurs langues sont donc folklorisées. Inclues, pour les minorités, dans les notions très générales d'institution et d'ethnie, elles n'apparaissent tout simplement pas dans le préambule.

Les Amérindiens, par contre, même s'ils sont du côté des Québécois, dans l'action plutôt que dans la non-intervention, n'ont pas une telle chance, de telles institutions qui conservent leur culture, sans effort de leur part. Ils doivent agir pour la protéger. La différence entre l'action des Québécois et celle des Amérindiens est celle qui existe entre **progresser** et **préserver**. Pour ces derniers, en effet, pas question de qualité ou de rayonnement, il faut d'abord développer sa langue. On développe ce «qui n'a pas atteint son plein potentiel», soit parce qu'il ne l'a jamais eu, soit parce qu'il l'a eu et qu'il l'a perdu. De la même façon, il est dit qu'il leur faut la «maintenir». Il est évident qu'on ne maintient activement quelque chose que parce que cela ne se maintient pas tout seul.

Une dynamique toute narrative se dessine donc autour de cet enchâssement culturel. Il y a deux agents: les Québécois, qui sont en plein passage à l'acte d'un processus d'amélioration de leur condition politique et culturelle; et les Amérindiens, qui essaient d'entraver un processus de dégradation¹⁴. Et il y a deux patients, qui ne peuvent qu'espérer que le passage à l'acte des deux autres ne dégrade pas trop leur situation. C'est courir le risque de se trouver entre l'enclume et le marteau.

CONCLUSION

Le préambule énonce donc les principes mêmes de la loi et ceux-ci passent par une définition de la langue et de son rôle dans l'affirmation de l'identité d'un peuple, par l'établissement des aires de son rayonnement et des secteurs de l'activité sociale qui lui sont directement liés, ainsi que par la segmentation des communautés en fonction de leurs institutions culturelles et de leur importance. Ce sont là les principales composantes d'une sémiotisation implicite.

Cette charte de la langue française a suscité de nombreuses polémiques. Le dernier article de la loi à avoir été contesté jusqu'en Cour suprême du Canada est l'article 58. Cet article dit que «L'affichage public et la publicité commerciale se font uniquement dans la langue officielle»¹⁵. Cette contestation a forcé le gouvernement provincial à proposer une nouvelle loi, la loi 178,

qui modalise cet affichage. Cette loi prône un affichage unilingue français à l'extérieur et un affichage bilingue à l'intérieur. Pour certains, cette question de l'affichage est dérisoire; pourtant, dans une perspective sémiotique, elle reprend toute son importance. Il semble évident, par exemple, que le principe à la base de la nouvelle loi est inspiré de cet axiome de Marshall McLuhan : «the medium is the message». Si le langage utilisé dans l'affichage extérieur est le français, alors le message est qu'il s'agit d'une communauté française. Soit. Mais ce qui est peut-être un peu gênant, c'est cette autre fonction du signe, connue depuis bien plus longtemps, qui dit qu'un signe est ce quelque chose qui tient la place d'autre chose («aliquid stat pro aliquo»). Il y a signe en fait parce qu'il y a absence. C'est à se demander si ce n'est pas l'absence, éventuelle ou appréhendée, du français qui crée la nécessité du signe?

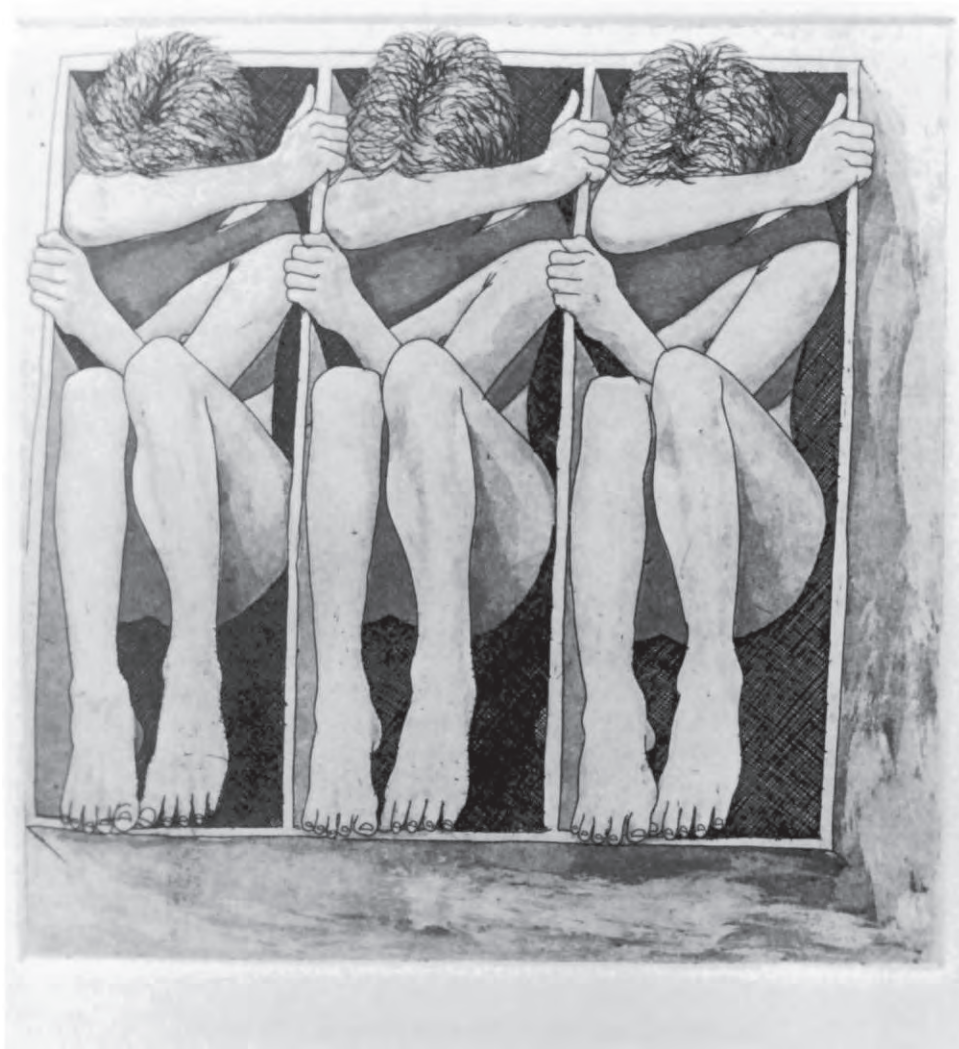
1. Cette distinction n'est pas nouvelle, c'est celle depuis longtemps proposée par Hjelmslev entre sémiotique-objet et méta-sémiotique (*Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, 1968).
2. Comme le souligne Jacques Leclerc, dans *Langue et société* (Laval, Mondia éditeurs, 1986) : «l'aménagement linguistique consiste en un effort délibéré de modifier l'évolution naturelle d'une langue ou l'interaction normale entre des langues» (p. 208).
3. Jean-Claude Corbeil, *L'Aménagement linguistique du Québec*, Montréal, Guérin, 1980; cité dans Jacques Leclerc, op. cit., p. 210-12. Leclerc mentionne (p. 209) que sur 147 États, en 1977, 110 avaient prévu dans leur constitution des dispositions constitutionnelles en matière de langue.
4. Michel Sparer, Wallace Schwab, *Rédaction des lois : rendez-vous du droit et de la culture*, Conseil de la langue française, Québec, Éditeur officiel, 1980, p. 30. (Je souligne.)
5. Jacques Leclerc ne se gêne pas pour affirmer que : «L'interventionnisme du Québec en matière de langue correspond à toutes les caractéristiques d'une décolonisation linguistique : affranchissement d'une langue impériale et maintien d'une certaine dépendance, valorisation de la langue nationale par le statut socio-économique et la restauration du code, étapisme, prudence parfois, demi-échecs ou demi-réussites.» (op. cit., p. 324.)
6. On retrouve cette perspective fonctionnelle de la

phrase, entre autres chez D. Slakta, «L'ordre du texte», dans *Études de linguistique appliquée*, Paris, Didier, 1975; J. Firbas, «Some Aspects of the Czechoslovak Approach to Problems of Functional Sentence Perspective» (p. 11-37) et M. A. K. Halliday, «The Place of Functional Sentence Perspective in the System of Linguistic Description» (p. 43-53), tous deux parus dans *Papers on Functional Sentence Perspective*, F. Danes, éd., La Haye, Mouton, 1974; et, telle que formulée ici, chez Gilles Thérien, *Sémiologies*, Montréal, C.D.E.L., 1985. On trouve une introduction générale à cette problématique dans *Pour une grammaire textuelle; la progression thématique* de B. Combettes, Paris, De Boeck-Duculot, 1988.

7. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 103 et suivantes.
8. Georges Mounin, *La Linguistique*, Paris, Seghers, 1968, p. 36.
9. L'ambiguïté des adjectifs «distinct» et «distinctif», surtout lorsque appliqués à des catégories générales comme celles de «langue» ou de «société», s'est fait ressentir jusque dans l'Accord du lac Meech, où la notion de société distincte a été tour à tour chargée d'un sens politique et culturel important et délestée de toute signification. Un des leitmotivs du débat entourant l'accord a été cette question, parfois honnête, parfois malhonnête : «qu'est-ce qu'une société distincte?» La mort de l'accord a permis de mettre un terme à l'épineux problème et de reporter (temporairement) la réponse à cette question.
10. Edmond Jouve, *Le Droit des peuples*, Paris, PUF, 1986, coll. «Que sais-je», no 2315, p. 9.
11. H. Gros Espiell, *Le Droit à l'autodétermination; application des résolutions de l'Organisation des Nations Unies*, New York, Nations Unies, 1979, p. 9; cité dans Jouve, op. cit., p. 8.
12. L'écologique et le biologique sont les deux premiers ordres du réseau décrivant les activités d'une société (cf. Thérien, op. cit.), réseau qui contient en tout cinq entrées, les trois autres étant, dans l'ordre, le social, le culturel et l'économique.
13. Sur les formes que peut prendre un tel discours de l'assimilation, voir B. Gervais, «Éléments pour une rhétorique de l'assimilation», dans *Recherches amérindiennes au Québec*, Montréal, vol XVII, no 3, automne 1987, p. 41-52.
14. Les termes de processus, d'amélioration et de dégradation sont tirés de la théorie de l'action de Claude Bremond (*Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973).
15. Dans les *Règlements adoptés en vertu de la Charte de la langue française*, Québec, Éditeur officiel, à jour le 10 février 1988, on lit que l'affichage public désigne «tout message d'intérêt public destiné au public et affiché dans un lieu public ou à la vue du public» et que la publicité commerciale désigne pour sa part «tout message commercial destiné au public et affiché dans un lieu public ou à la vue du public, ou tout autre message commercial destiné à promouvoir auprès du public un bien ou un service» (p. 2-379).



Jean-Pierre SÉGUIN, PABLO, 1989, acrylique sur toile, 117 x 188 cm



Nicholas PITRE, LA MISE AU TOMBEAU, 1989, gravure, eau-forte et aquatintes, 25 x 30 cm

«IL ÉTAIT UNE FOIS...»

un conte

GILLES THÉRIEN

«Nous sommes faits de la même étoffe que nos rêves, notre petite vie est entourée de sommeil». S.

«We are such stuff, as dreams are made on; and our little life is rounded with a sleep.» S.

La sonnerie du réveille-matin déchire en lambeaux poreux le cauchemar qui collait aux neurones du système ponto-géniculo-occipital de mon cerveau. Sous le choc de la déflagration, les synapses demeurent figées par blocs retenant ensemble circuits et réseaux qui, encore il y a quelques minutes, occupaient la totalité de l'écran. Pendant qu'une petite partie de ma rétine, selon les vieux réflexes qu'elle connaît bien, se tourne vers l'extérieur pour canaliser un envahissement trop grand et trop rapide de la réalité, le reste demeure attaché au spectacle antérieur qui refuse de s'effacer. De ces ombres fugaces en train de devenir éparses, je cherche à me faire une raison. Je reconstitue d'abord la pierre, la plupart du temps grise, sous forme de blocs, de colonnes, de morceaux isolés comme dans un paysage de fausses ruines, puis la végétation qui entrelace le tout en lui donnant soudain des lumières neuves, celle du marbre, du granit, de la pierre polie. L'air se remplit de chants d'oiseaux que je ne vois pas. Des armées grinçantes de cloportes se tiennent dans les interstices prêtes à répondre à je ne sais quel ordre qu'une autorité supérieure voudrait bien donner. Des chenilles langoureuses s'étirent sur les fausses vignes pendant qu'une taupe lucide prend la direction opposée d'un chat de gouttière qui n'a conservé que son sourire. Le tout baigne dans la chaleur et la fraîche luminosité du matin que je n'arrive pas à situer correctement au dehors ou au dedans du rêve. Après tout, cela n'est peut-être pas si important puisque la différence entre les deux est

si mince, le passage de l'un à l'autre, si facile. J'entends des voix qui parlent différentes langues, les unes que je reconnais. Et puis, tout d'un coup, comme un titre sur un écran, apparaissent les mots :

HISITORES DE SINGES

Prononcée à la façon mauresque, cette phrase prendrait une allure médiévale... elle me fait penser à Isidore de Séville et à son encyclopédie. La contraction du temps me plaît. En y regardant de plus près, cette phrase n'est pas suspendue dans un quelconque éther. Elle est sculptée au fronton de ce qui pourrait ressembler à certain petit temple de Delphes que l'on verrait de l'intérieur en ignorant si la maxime externe, elle, a été sauvegardée. Au centre de la pièce où je me trouve, une grande cavité où s'enfoncent des escaliers tronqués. Tout autour, des bancs de pierre où se tassent des personnages que je distingue mal. La seule source de lumière vient du toit de verre translucide dont la décoration dispute l'importance à la végétation qui l'encombre et aux oiseaux, pigeons vraisemblablement, qui viennent se percher dans une pose hiératique bien connue en Occident.

Un signal, mais qui m'échappe. Les personnages s'agitent, changent de place, se regroupent et se regroupent sans faire le moindre bruit. J'ai de la difficulté à les distinguer parce qu'ils forment une sorte de bande conti-

nue en mouvement perpétuel. Il faut, en toute logique, chercher d'abord à focaliser sur un seul personnage, à lui trouver un certain nombre de traits suffisamment distinctifs pour ne pas le confondre avec un autre. Quand je me sens à peu près sûr de mon coup, je le quitte des yeux et je vais vers un autre personnage pour lequel je fais la même opération puis je reviens en arrière et je cherche mon premier personnage. Mais catastrophe, ça ne marche jamais. Il est difficile, quand on recule, de retrouver les traits originaux. Celui-ci était grand, avec un long nez, des lunettes et des cheveux blancs, celui-là m'a l'air tout aussi grand, avec le même long nez et des cheveux blancs. Mais il ne porte pas de lunettes. Pourtant, cela ne veut rien dire, il peut tout aussi bien les avoir ôtées. Il me faut chercher un autre trait plus satisfaisant, plus stable, un trait articulable sur les autres traits comme la cravate unie sur la chemise rayée ou la cravate rayée sur la chemise unie. Il faut aussi décider, si possible, quel personnage est le premier mais comme mon regard fait continuellement le tour de la pièce en balayant la théorie de personnages, je dois, de toute nécessité, en fixer un, l'attacher, lui river les pieds au sol pour éviter qu'il ne change de position pendant que je circule des yeux. Et je continue de regarder : je crois reconnaître des personnages. En fait, plus je les regarde, plus je les reconnais. Ils deviennent transparents d'identité. Lui, c'est le père de la sémiotique américaine. L'autre, là-bas, c'est le père de la sémiotique française. Il y a aussi le père italien, le père russe, la mère bulgare, l'orphelin roumain, la tante française... Il y a des cousins et des cousines, des parents rebelles, des enfants terribles, quelques fils et filles prodiges... les moutons noirs et blancs, les clowns, les disciples, les fervents et les désabusés. Maintenant, ils tournent à toute vitesse autour de cette fosse sans fond dont la structure profonde est bien mystérieuse. Chacun, chacune portent les insignes géométriques de leurs affiliations. Ils sont ici pour une quelconque célébration sur laquelle ils continuent de palabrer comme si l'acte ne pouvait survenir qu'après l'épuisement de la parole.

Le rituel m'apparaît maintenant plus clairement. Je le sens plus que je ne le vois. Il y aura une procession qui fera un certain nombre de fois le tour du temple en s'arrêtant chaque fois dans un coin différent puis le cortège empruntera les escaliers pour descendre dans la fosse. Rien là de très nouveau. Ça se voit souvent en littérature. Il doit s'agir d'un de ces innombrables rituels initiatiques qui accompagnent toute quête. Mais, pour l'instant, mon attention est attirée par une intense discussion. Cris, vociférations, menaces, excommunications. Les chœurs entourent leurs coryphées, les hissent sur leurs épaules, les brandissent comme des pancartes et les agitent comme des drapeaux. Nous avons atteint le climax de la crise, l'échelle du jugement. S'il y a une marche, il y a un ordre. Chacun veut décider de l'ordre de la procession. Je voudrais bien crier de prendre l'ordre que j'ai réussi à imposer aux personnages par le truchement de la vis au pied mais personne ne m'écoute. L'ordre que l'on recherche est autrement plus important.

C'est un ordre de préséance. Ici, les premiers seront les premiers et les derniers seront les derniers. Entre les deux, ils seront entre les deux mais tout en suivant l'ordre de priorité des premiers et des derniers. Les premiers d'entre les deux seront les premiers d'entre les deux et les derniers d'entre les deux seront les derniers d'entre les deux. Voilà, c'est simple! En fait, malgré la simplicité du protocole, on ne s'entend pas sur l'ordre à suivre car plusieurs se mettent à la place des autres tout en refusant que ceux-ci se mettent à leur place, d'où l'imbroglio.

La musique devient de plus en plus présente. Pompeuse, cérémoniale, digne, elle incite à l'unification des mouvements dispersés. La musique rassemble. Elle organise les gestes, les dirige dans les mêmes directions. Grâce à elle, le cortège s'ébranle et passe devant mon oeil attentif avant de s'engouffrer dans ce qui a de plus en plus l'air d'une tombe. Je me dis soudain que ça doit être comme ça que l'on fait l'hisitoire. Pour pouvoir être découverts, il faut d'abord disparaître. Le problème vient des incroyants, ceux qui ne croient pas qu'il faille d'abord disparaître. Alors, ils tournent en rond autour de la tombe sans jamais se décider à franchir le pas. Il faut leur trouver une peau de banane. Il faut faire comme s'ils étaient déjà disparus, ne plus reconnaître leur présence, bref les hisitoriciser.

J'en étais là de mes considérations intérieures produites par une bonne partie de ma rétine. L'un de mes yeux était resté branché sur le cauchemar. L'autre tentait péniblement de se tourner vers l'extérieur et de sortir de son amas de vieilles pierres. Déjà, il s'accoutumait au soleil levant et à la végétation qui, nouvelle sphère de vie, transformait les pierres en évolution. Au-dessus du *templum* dont j'émergeais lentement, je voyais à perte de vue des monuments de toutes sortes, au premier abord, plutôt curieux. Je ne pris que peu de temps à me rendre compte de cet oeil que j'étais au cimetière du Père-Lachaise, que le tombeau d'où j'émergeais n'était pas très loin de celui d'Abélard ni de celui du grand spirite français Allan Kardec. Les femmes (sur-tout) viennent vénérer la statue dont le sexe fort mis en évidence fait un lien incontournable entre résurrection et érection. Pauvre Abélard dont la castration engageait la contrastation puisqu'il faut savoir lier tous les éléments les uns aux autres, en particulier ceux qui entraînent contradiction ou contrariété. Je commençais alors à me demander si j'étais vraiment sorti de mon cauchemar puisque, quelque part, je sais bien que, non seulement je ne suis pas au cimetière du Père-Lachaise, mais encore que je n'y suis jamais allé. Ce serait une sorte de dédoublement à l'intérieur du cauchemar, l'invention d'un dedans et d'un dehors, dédoublement qui n'abolirait pas le hasard d'un récit unique, unifiant ou unifié, qui me permettrait de maintenir une continuité minimale entre tous ces singes qui s'agitent dans la jungle de mon esprit, une structure de cauchemar bien amarrée à quelques monuments de pierre pour lui éviter ainsi de s'envoler.

C'est alors qu'une sorte de sirène s'est mise à retentir. J'ai immédiatement regardé vers la sortie du cimetière. Il n'y avait rien à voir. Tout était calme. Mon oeil intérieur jeta un dernier regard sur la fosse-tombe où je ne voyais rien mais où je sentais encore un bruit de fond : quelques discussions, des cris d'exaspérations, des protestations mais rien de bien consistant, rien de bien singifiant. C'est alors que j'ai pris conscience de la sonnerie de mon second réveil-matin, robuste et efficace dans son rôle d'appoint qu'il jouait une demi-heure après la tentative de réveil en douceur du premier. Mais c'était aussi le signal de la tornade : arrachement-du-lit-douche-habille-ment-café-tout-en-même-temps, collecte d'objets épars mais essentiels avec priorité mise sur mes notes de cours. La course vers le métro remplaçait le jogging et ce n'est qu'une fois bien assis dans ce dernier que j'ai réussi à récupérer suffisamment mes esprits pour pouvoir penser deux minutes au cours que j'allais donner cette troisième semaine du séminaire sur l'histoire de la sémiologie. C'est la semaine consacrée aux pères fondateurs récents, à ceux qui luttent pour l'établissement de la vérité absolue dans le système. Il me faut démêler des questions aussi difficiles que médiévales comme «tout est singe» ou encore «les singes

sont inintéressants, c'est la singification qui compte» ou encore «faisons un compromis entre les deux, partageons la tunique sans couture de la vérité». Bien sûr que le mot «singe» m'est revenu avec toute son importance! Je retrouvais mon rêve. Non sans satisfaction. D'abord, cela prouvait, hors de tout doute, qu'il y avait une sémiologie diurne, apollinienne, baignant dans la lumière et la rationalité et, à côté d'elle, une sémiologie nocturne, dionysiaque, inventive et coquine, et qu'entre les deux il y avait le pont qui permettait de passer de l'un à l'autre. Il fallait y penser pour y passer. La relation? C'était les Koshin dont je garde une représentation sur ma table de nuit, ces trois signes du mausolée de Ieyasu, le premier shogun de la dynastie Tokugawa. Le premier signe se bouche les oreilles, le second ferme sa bouche avec ses mains et le dernier se bouche les yeux. C'est sûrement là que les deux sémiologies se sont confondues. Quant à l'aspect cauchemardesque, il ne peut qu'être la conséquence de ce foutu médicament que je prends pour combattre mes tendances à la dyslexie sélective. C'est sans conséquence.

Prochaine station Berram-Uqui.



Denis LANGLOIS, ATELIER D'UN JOUR, séquence no 16, 1987

THÉSÉE, CHAQUE MATIN

L'image labyrinthique, le parcours du commettant et le corps de la bête

JEAN-PIERRE VIDAL

L'espace du quotidien est ici perçu comme étant à la fois délimité et envahi par le croisement de deux autres espaces, adverses et complices : le mythe et le sport. Explorant le labyrinthe qu'ensemble ils forment, on entend montrer qu'il n'est de signe que du corps, comme le voulait la première acception historique du terme «sémiosologie» et que, si le style c'est l'homme, la sémiose c'est l'hominisation sans cesse reconduite.

In this article, everyday space is seen to be at once defined and invaded by the junction of two other types of space in collusion and in opposition to each other, namely those of myth and sport. By exploring the labyrinth formed by these spaces, this article intends to show that there is no sign but its body, as inferred by the initial use of the term "semiology", and that, if the style is the man, semiosis is the constant remaking of man.

À la mémoire de Serge Gainsbourg,
homme blessé de signes et Minotaure émérite
et pour Frédérique, encore

*Il n'y a aucune différence entre une
respiration, à condition de l'interpréter
comme un comportement social, et une
religion ou un régime politique.*

E. Sapir, *Anthropologie*

Il s'appelle Dédale. Lui échoit un destin de simulacres et de chutes. Il est (donc ?, par là même ?) une manière de père. La pire.

Mais son aventure nous éclaire peut-être. Chaque jour. À moins que ce ne soit celle de son adversaire, l'un du moins de ses adversaires, l'un des fils, celui qu'on nomme Thésée. Chaque jour.

Celui-là, une jeune femme, vouée au délai et au délaissement, l'attend sans fin. Elle a pour nom Ariane, mais ce pourrait être aussi bien Pénélope jeune, car elle est, elle aussi, une de ces femmes au fil que les Grecs multiplèrent, à partir peut-être des Parques tisseuses de destins. Ariane, Pénélope, les gardiennes du retour. Autant dire les éponymes du foyer, de la mémoire.

Dédale, Thésée, Ariane, un autre fameux triangle et d'autant plus prégnant que celui-là, nul lien de sang, sinon quelque vague cousinage, ne le forme.

Prenons maintenant un individu. De nos jours. Appelons-le vous... ou moi. Lorsqu'il émerge du sommeil c'est pour entrer sitôt en une succession de chasses, depuis son corps lui-même jusqu'à l'espace, symbolique et physique, où l'attend sa socialité, en passant, bien sûr, par les vêtements et manières qu'il doit endosser pour assumer cette socialité. Il ne tient qu'à une série de signes, d'images, d'indices qu'il reconnaisse sa permanence, son parcours dans l'assourdissant capharnaüm où l'engouffre le quotidien. Son seul fil, la sémiose, entendue comme capacité de produire des signes ou plutôt même de faire que là où il n'y avait qu'indistincts phénomènes – mais déjà la formule est fautive, elle le sera toujours : parler de phénomène ou d'événement, c'est déjà avoir opéré une distinction, avoir fait du sémiotique, objet dirait Hjelt et à sa suite Greimas. Quelque radicale que soit la réduction phénoménologique opérée, on trouve toujours déjà du signe dans toute perception – adviennent des signes dont l'interprétation, qui n'est pas de l'ordre du juste ou du faux mais de celui de l'«étant» au sens heideggerien, à proprement parler constitue sa vie.

Que Thésée l'éclaire!

Prenons enfin cette curieuse activité où le corps se plie à des normes et des contraintes de mouvements, de positions, où il se fend en quatre ou même, dans ces jeux d'équipe, les seuls qui nous intéressent ici, plus encore (en cinq, huit, dix, onze, douze, treize, quinze) pour occuper, tenir, traverser le mieux possible un espace soigneusement balisé. Prenons le sport, donc. Que cet étrange rituel ait quelque chose à voir avec le mythe de Dédale, c'est ce que nous dit un simple regard, même en passant, sur les diverses aires de jeu qui s'offrent à sa pratique, une simple pensée, même distraite, pour l'affrontement plus ou moins stylisé, plus ou moins ritualisé, qu'il met en branle. Et ne s'agit-il pas en ce cérémonial de violence de mater quelque bête, quelque animalité, que l'on voudrait secrète, refoulée, quand elle n'est, comme l'habitant meuglant du labyrinthe, qu'hybride, composite, partie prenante à ce contrat : nous.

Nous arpenterons donc ce triple espace : le mythe, le quotidien, le sport. Triple espace où se dit, selon nous, quelque chose qui ressemblerait à une vérité du signe, une vérité quant au signe, à savoir qu'il n'est signe que de corps, qu'il n'est de corps qu'au moins humanisé et que cette incessante humanisation est précisément le tracé du signe. Triple espace où, quant au corps, un fantasme s'articule toujours à une factualité, une représentation à un «vécu», un imaginaire à un «réel», ce qui fait l'articulation étant précisément le signe ou, pour garder la référence lacanienne de notre dernière dyade, le symbolique.

1. DÉDALE OU L'ANTI-OEDIPE

C'est peut-être avec le refus du temps, de ses leçons dont la moindre n'est pas la rivalité inévitable des maturités successives, que commence l'histoire de Dédale, architecte et artisan. À Athènes où il vit comblé d'honneurs voilà que menace un sien neveu, Talos, son apprenti, inventeur lui aussi et concurrent. Le jeune¹ ne peut que détrôner, à la longue, le plus vieux. À moins qu'un sort cruel ne vienne à point nommé inverser l'ordre prévisible des déclin et des morts de chacun. La chose est tôt résolue. Voilà Dédale précipitant son neveu, le fils de sa soeur, pour cela un peu moins «fils» sans doute, dans cette société patrilinéaire, du haut de l'Acropole. Voilà le vieux, le père nécessairement, en ce qu'il est le titulaire de la maîtrise, et qui s'accroche à son pouvoir, liquidant un fils, le premier d'une série qui verra aussi Thésée puis Icare, enfin Hippolyte, tenir le même rôle avec des fortunes diverses. La première des chutes, provoquée et inscrite dans un paysage, dans un «réel», pour conjurer celle, toute métaphorique, qui menace de son inéluctable survenue l'homme habile en déclin déjà. Ainsi donc se dessine un «Paysage avec la chute de Talos», ce neveu auquel on attribue, entre autres inventions, celle du compas et de la scie, instruments à analyser, schématiser l'espace, instruments de la séparation. Bien sûr, il y aura plus tard — juste rétribution ou liquidation maniaque de toute progéniture par qui

ne peut souffrir rival? — un bien plus célèbre «Paysage avec la chute d'Icare». Dans l'espace immobile du mythe, les deux paysages se font face et forment deux des parois illustrées du petit labyrinthe personnel de Dédale où, comme dans le grand conçu pour Minos, on tue le temps, sous forme juvénile.

Dans ce même labyrinthe personnel, Talos lui-même se trouve, par son nom du moins, répercuté, en un simulacre comme il se doit, un robot de bronze dont certaines versions du mythe attribuent l'invention à Dédale (d'autres à Héphaïstos le forgeron, par ailleurs sorte de dieu tutélaire de Dédale), et pour Minos encore. Le Talos de bronze est le garde-côtes de la Crète dont il fait trois fois par jour le tour, liquidant les intrus de l'étreinte ignée de son corps de métal chauffé à blanc. Le simulacre, instance de mort, saisit le vif et le brûle pour l'empêcher d'entrer dans l'île, le cercle du pouvoir. L'image détourne de la maîtrise, parce qu'elle est perte d'identité, projection dans le multiple, et qu'il n'est en fin de compte de maîtrise que de soi. Ainsi perçu, le Talos de métal est le cénotaphe du Talos de chair, son mausolée ambulant, sa perpétuation négative. Puisque le premier Talos ne pouvait être un autre Dédale, un Dédale supérieur par force, le second Talos dira trois fois par jour la coïncidence impossible, le tabou de l'intime : pas de place pour deux au cœur de l'île, de la maîtrise. Le centre n'est qu'un point où gît le sujet du fantasme. Le sujet «réel», lui, se trouve épandu au contraire aux quatre coins du labyrinthe, effet de signifiant dirait Lacan. Interdire que contre l'unique qu'il prétend être quiconque puisse prendre les armes de l'univocité qui conduirait fatalement à son remplacement, tel semble bien être la hantise de Dédale, ce producteur pervers d'ambiguïtés, ce fabricant de prothèses et de simulacres dont seul pourra vaincre les charmes Thésée, substitut de la jeunesse d'Athènes, qu'il résume et représente sans s'en abstraire pourtant puisqu'il ne fait que se joindre au groupe proposé en pâture au Minotaure. Contre l'objet-simulacre magiquement doué de vie, le récit mythique dresse, image contre image, le substitut qui, tel l'Achille de Valéry, «à grands pas» reste en quelque sorte «immobile», dans le temps figé du labyrinthe et surtout la boucle du fil d'Ariane. Mais n'anticipons pas. Marquons seulement ici que ce rapport particulier que Dédale entretient avec l'opposition entre l'un et le multiple est aussi, du même coup, ce qui le fait sans cesse aspirer à l'impossible, l'impossible comme ce qui n'existe que par la volonté, la foi du sujet et donc affirme sa prééminence sur la pluralité indistincte du monde et des choses. Comme l'écrit Pierre Vidal-Naquet :

Un personnage comme Dédale, des dieux comme Hermès et Héphaïstos ne se définissent pas au moyen d'une logique de la séparation mais par ce que J.-P. Vernant a appelé une logique de l'ambiguïté. En l'espèce, il s'agit, pour le héros mythique, non d'être ceci ou cela, mais d'explorer ce que Pascal appelait «l'entre-deux», de réussir l'impossible conjonction de l'homme et de la

bête, du chaud et du froid, du ciel et de la terre, de même, si l'on veut, que le créateur du plus humble daidalon réussit la conjonction du bois et du métal, de l'or et du tissu.²

La citation nous amène ici au plus intime de la constitution du signe mythique : l'articulation éponymique qui lie le personnage Dédale («Daidalos» en grec) à l'objet composite qu'est le daidalon³, comme elle lie Hermès, dieu, entre autres choses, des rapports sociaux, au nom que portent ces tas de pierre disposés aux carrefours ainsi qu'aux limites ainsi marquées des propriétés. Comme si les dieux n'étaient parfois que les noms propres des choses...

L'éponymie, dont, dans la plupart des cas, on ne peut orienter la dynamique en discernant lequel de l'objet usuel ou de l'homme légendaire cède son nom à l'autre, contrairement à ce qu'il advint au préfet Poubelle, l'éponymie représente peut-être le ressort secret du signifiant mythique en ce que l'homonymie qu'elle est se cherche des raisons dans une histoire d'origines et de départage des responsabilités. Un récit naît fatalement de cet espace ouvert en fiction au cœur du même, un récit qui sous sa forme développée énonce le rapport, diachronique et synchronique, des choses à l'homme, rapport que seul le signe permet non seulement de dire mais même d'instituer. Pour parler peircéen on dira ici que le representamen éponymique, dans son ambiguïté ou plus exactement la dualité qui le fonde, conjoint objet et interprétant dans une réversibilité fondamentale dont le mouvement est la réduction du dynamisme même de toute chaîne signifiante. En ce sens, l'éponymie est une miniaturisation du labyrinthe des signes, si tant est que cette dernière formule soit autre chose qu'une tautologie. Car peut-on bien concevoir un labyrinthe qui ne serait pas fait que de signes, qui ne serait pas que signe? Et le signe lui-même, dans la distance qui ouvre la référentialité d'où nécessairement il provient, n'est-il pas simulacre, leurre, miroir au tain partiellement traversé, qui ne réfléchit qu'en superposant, en surimprimant l'image d'un dehors en fuite sur celle, identitaire, qu'il répercute?

Mais laissons ici provisoirement Dédale au secret de son nom et suivons maintenant, sortis de la nuit des temps, notre quidam au quotidien, au moment où il émerge de la sienne pour affronter le banal importun.

2. LES ARPENTEURS DU MATIN

Chaque matin, devant le miroir, s'assurer d'abord qu'il y a bien en face, ou de trois quarts pour un regard coulé torve, quelque chose, là, qui répond («réponde» dirait mieux l'incertitude) de ce cadrage vaguement elliptique, ma vision. Que ce quelque chose qu'un rien ferait mufler, est un visage, mon visage, ce scandale renouvelé. Chaque matin, je rase le Minotaure⁴, histoire sans doute de l'apprivoiser.

La vie sociale commence à la seconde peau. Et celle-ci est faite d'ajouts bien sûr (vêtements, maquillage, etc.) mais qui ne sont que redoublements de certaines caractéristiques, ainsi dès l'abord discernées, au détriment d'autres, du corps déjà par là même devenu sociable, signe, car déployé pour quelqu'un. C'est déjà en effet le regard de l'Autre que me renvoie le miroir de l'apprêt matinal, la chose est bien connue. Mais ce regard qui commande un redoublement différencié, une «tenue», dans tous les sens du terme, impose aussi, par le fait même, un abandon rituel de tout ce qui, déjections, profusion pileuse ou glandulaire, dit l'animalité sans conscience ni ambages. Déjà séparé d'un moi obscur par la «gravure de mode» que même mal attifé je me dois d'être, le commerce des autres va me multiplier en autant de simulacres et de réductions de moi-même que j'ai d'élans, de rythmes, de désirs et de craintes. Des fragments de moi sont plaqués aux parois de mon parcours social. Je ne puis ni les nier ni m'en repaître. Ils sont insaisissables et inoubliables comme toute image qui pointe. Me reste donc, au plus clair du jour, à naviguer au plus près de ces écueils, mes signes.

Qui ne sont tels que parce que l'Autre y gîte et me les jette.

Perçu ainsi, le quotidien est l'aire d'émergence de l'individu, la surface de jeu du sujet. Pour cette raison il impose maints aveux⁵ et d'obstinées dénégations plus nombreuses encore. Ne serait-ce que parce que cet espace incertain fait surgir un Thésée peut-être hors de la bauge du Minotaure, son double, son frère⁶, repoussé, perdu, mais si peu. Ne serait-ce aussi que parce que cet éventuel Thésée n'est qu'une projection peut-être de la socialité anonyme qui lui tend des pratiques et des objets pour que d'eux il advienne.

En effet, le quotidien à la fois enferme le corps et le retourne en une invagination où sans doute Ariane et son fil ont quelque titre mythique. Cette sourde perception qui me disait simplement (?) être, latence heureuse, voilà qu'elle va devoir se perdre insensiblement dans la perception des objets où s'avère ma conscience, dans la manipulation qui de ces objets me fait littéralement venir au monde, puisque je ne suis que ce que je touche, de près ou de loin, dans aussitôt, donc, mon rôle, nécessairement social et me voici, sorti de ma coquille, aliéné, réifié, autant dire nu et pas plus un pour autant, bien au contraire.

Ainsi en va-t-il de mon sexe, nécessairement exhibé quand il y va du social, mon sexe qu'une projection, à laquelle je ne peux mais, place à l'intersection du biologique et de l'idéologique. Ma virilité, ma féminité naissent toujours, en effet, du rapport spécifique qui de l'un à l'autre m'épelle avec une ironique précision dans l'espace de cette détermination réductrice, rapport qui me dit, m'énonce tout autant carrefour de contraintes à prendre ou à rêver de laisser que producteur inarrêtable de libres dispositions. Mon sexe n'est qu'une

intermittence obscure dont le social au quotidien fait une représentation permanente. Pour toujours menacer de m'y réduire. Au moyen notamment de ces deux émissaires domestiques du banal que sont bricole et ménage.

Suis-je homme?, les objets usuels s'offriront à ce que d'une main sûre je les fasse fonctionner, je les répare, les amende, bref que j'affirme encore et encore l'*homo faber* qu'il faut bien que je sois puisque je suis là, maintenant, après des siècles d'hominisation douloureuse et parfois rigolarde. Suis-je femme?, les mêmes objets, parfois, seront disposés à ce que je les entretienne ou les fasse jouer, mais sans trop me préoccuper de savoir comment ils marchent, car je suis sans nul doute l'*homo decorator*, celui (celle) qui apprête, entretient, fait perdurer. Comme si celui dont les organes sexuels sont externes avait nécessairement un accès, socialement programmé, au fonctionnement interne de l'objet, quand celle chez qui ils sont internes est vouée, tout aussi socialement, à sa surface qui n'est même plus une extériorité. Topologie de la manipulation objectale, saisie labyrinthique du monde.

Il est bien évident, plus d'un «vécu» en fait foi, que femme bricoleuse et homme de ménage existent et surtout qu'existent homme dépourvu de toute capacité et même ambition bricoleuse et femme vouant au ménage haine et déficience insignes. Aussi bien la question n'est-elle pas de savoir s'ils existent mais comment ils se sentent exister dans un quotidien socialisé qui en fait des monstres. Car il est peu de dire que l'objet et la pratique qu'il induit sont les émissaires⁷, les complices du social. L'objet est, encore plus fondamentalement, l'hypostase du social. L'objet, si l'on veut, c'est le bras inflexible par lequel un Talos, gardien et simulacre du social comme découpe de corps en gestes imposés, nous étreint et nous consume.

Et l'objet pénètre ma sphère domestique et plus encore privée et plus encore corporelle. Il n'a littéralement de cesse qu'il ne m'ait attaché à lui au point que mon corps finit par n'être fait que des gestes qu'au nom du social il lui propose. Déboîtements interminables, de réductions en précisions, de conjonctions en pronoms relatifs, le syntagme social par lui me fait pousser un corps gigogne. Dont il faut bien qu'au fil des jours je tâche de m'accommoder. Comme l'écrit Yves Winkin : «parmi les milliers de comportements corporellement possibles, [...] ceux retenus par la culture pour constituer des ensembles significatifs»⁸, voilà ce qui finit par donner forme à mon corps. Winkin situe dans cette sélection opérée au fil du temps l'émergence de la question qui marque le commencement «de la recherche sur la communication entre les hommes». Et c'est précisément de cela qu'il s'agit. De la communication entre les hommes, de la communication du privé au social, de ce rapport de corps qu'un objet, signe discret, toujours médiatise. De la communication comme «traitement» de l'événement homme,

émanation de son espace quand, prenant conscience de cet espace, il prend du même coup conscience de sa séparation non seulement d'avec le monde mais d'avec lui-même aussi bien, cette double séparation le baptisant irrémédiablement sujet.

Dans cette perspective, l'objet est la marque du seuil.

Obstiné, vaguement menaçant, il m'attend chaque matin que mon corps parcourt, en autant d'exercices au sol, d'exercices imposés, autant de stations qu'il a de fonctions et d'organes, le nécessaire oubli de sa pesanteur sourde. De nos jours et sous nos climats l'objet est l'horizon surnois de notre être.

Avant que de le saisir plus fermement, jouons un peu dans le suspens magique du quotidien où immémorialement l'homme a dansé son périple de corps.

3. LE JEU MAGIQUE DU CORPS DANS UN ESPACE DOMESTIQUÉ

Le stade est, on le sait, une mesure de distance. Non pas que l'on donne à l'arène sportive quelque mesure rapportée mais c'est au contraire de l'enceinte des corps en exercice que l'on mesure toute distance, comme si toute distance était en dernière instance réductible à cette piste et à ce qu'elle enserme.

Posons ce postulat que, dans la production humaine du sacré, l'appréhension de l'espace a précédé celle du temps. L'archéologie nous affirme en effet que, pas plus que de feu, il n'y eut, pendant longtemps en préhistoire, de sépulture, c'est-à-dire que tant que n'est pas rivé le mort au sol et la horde au foyer, le social et le sacré son double n'existent pas encore. L'homme erre, étonné de sa mort comme de sa survie; la biologie, pour sa part, fait partir le vivant de la cellule, concentré d'espace en voie d'expansion, et la psychanalyse, quant à elle, nous dit que le sujet se perçoit d'abord comme espace, plutôt même séparation d'espace, clivage, d'avec la mère puis d'avec soi. Tout ceci fait du rapport métonymique, d'où corps, paysage et social sont issus, le fondement de toute conscience, de tout code donc. Le «stat pro», la substitution visible, l'espace usurpé, réoccupé, refait – et le long faux souvenir qui de là nous dit sujet, Autre, famille, culture, tout ce reculons vers ce qui précède notre intrusion native –, voilà le lieu du signe, rapport fluctuant, aire incertaine, territoire parce que projection, jeu parce que déhiscence.

L'athlète, on s'en souviendra, vient de l'«athlon» grec qui, dans les trois étapes de son sens, selon Bailly, va de la récompense – dérisoire économiquement mais valorisée socialement, donc sacrée dans la mesure où le sacré peut être assimilé à la prééminence du social sur l'économique, mieux, à la négation de l'économique par le social qui ainsi occupe tout le champ en tant qu'il devient la subsistance négativisée⁹ – de ce léger laurier,

donc, à ce qui le précède (comme la course précède le but qui lui donne raison et sens) : la lutte, l'affrontement, l'Autre comme adversaire, quand bien même cet autre (ne) serait (que) soi et, plus tard encore, dans le déploiement du signifiant, plus loin, plus près de la mémoire, au pluriel, le lieu où cette lutte prend place, l'arène, le stade, au sens moderne cette fois. Il y va, on le voit, d'athlète comme de stade : objet, lieu et projection le font naître, à reculons dirait-on, comme signe, précisément parce qu'il n'est pas le monde, que le monde le précède toujours, mais qu'il est, dans tous les sens de l'expression, le lieu du monde lorsque la conscience projette l'objet qu'ainsi il s'est fait devenir. Il n'est d'homme, de sujet, que substitut. Et projet, rétroactif. Thésée là aussi descendu, nu d'un fil, au labyrinthe du monde.

Les Jeux Olympiques, on le sait, furent d'abord donnés en l'honneur d'Héra, déesse du lien conjugal, avant que Zeus, bouffon machiste, ne s'y colle et n'y substitue ses propres auspices.

Mais qu'est-ce à dire, se mesurer en l'honneur de l'épouse majuscule ou de son volage conjoint ? Plus qu'un rituel amoureux semblable à celui où l'animal acquiert par sa force ou sa bravade le privilège de la reproduction, l'affrontement de deux ou plusieurs mâles, encore qu'il ait quelque parenté avec les ruts agonistiques, dit surtout la même chose que le combat innombrable du héros aux mille noms contre la bête insigne : la conquête de l'humain, sur soi, sur l'Autre, sur les forces obscures et que c'est cette conquête qui fonde la cité. C'est entendu, le lien conjugal, surtout en Grèce, n'est pas le lien social, même si sous nos climats il eut longtemps et a peut-être encore cette fonction fondatrice, mais l'idéal d'équilibre, de mesure et de maîtrise de soi qui fut celui de la cité grecque, passe par le contrôle des passions qu'exigent le mariage et la citoyenneté. Contrôle des passions du corps, établissement d'un empire sur son anarchie de membres et d'humeurs, mobilisation de son énergie enfin domestiquée en vue d'une transformation civilisatrice : les Jeux offrent leur scène à cette représentation.

Évidemment qu'il y va du sacré. Comment qualifier autrement la liturgie de l'émergence, toujours menacée, du bipède hors la bête ? Et que dire du dépassement de l'impératif économique, de sa transgression dans cette libre disposition du corps (et du reste, qui s'ensuit) où se reconnaît, même écrasé, l'homme ?

«Le chasseur, qui tuait pour se nourrir, ne songeait évidemment pas à la compétition. Mais dès qu'il eut assuré sa sécurité et sa subsistance, il rechercha et trouva le plaisir dans la répétition gratuite de prouesses qui furent d'abord obligatoires» écrit Robert Parienté à l'article «Sport» de l'*Encyclopaedia Universalis* (p. 108-109). Et il ajoute : «Le sport apparut dès que la notion de jeu s'intégra à l'activité quotidienne et se dégagea progressivement des contraintes et des difficultés matérielles» (*ibid.*, p. 109).

La dynamique qui produit de manière concomitante ou dialectique l'abstraction de la réalité économique et «l'intégration à l'activité quotidienne» de la prouesse, du tour, de l'exploit, ouvre un nouvel espace, celui du jeu qui ne prend évidemment son sens que d'être intégré au quotidien, mais comme sa négation aussi bien, ou plus exactement son suspens, sa magie : l'effervescence de la vie pour rien, rien d'autre qu'elle-même. L'espace humain s'est ainsi déboîté, d'abord du paysage comme contrainte matérielle de survie, puis du temps ordonné en vue de cette survie, jusqu'à ce lieu insensé de la libre disposition de soi, du loisir d'être, que le jeu, l'art balisent. Ce processus est labyrinthique, par la répercussion toujours l'un dans l'autre de ces trois espaces qui n'existent que l'un par l'autre et l'un en dépit de l'autre. La psychose sanctionne toujours la perte du fil, du discernement foncièrement mnémonique qui a pour nom mythique Ariane. Ce processus est aussi sémiotique, parce qu'il produit l'arrachement d'une valeur à partir de l'indistinction d'une matière, et parce que cet arrachement même, ce décollage, est le fondement référentiel et déictique du signe, ce produit d'une nécessité qui devient sa propre vertu.

Le sport, comme événement qui vient trouer le quotidien, reste tout entier occupé à rejouer le parcours phylogénétique ou anthropologique qui lui a donné lieu d'être : il dit l'avènement épiphanique de l'espace comme contrainte magique (donc déréalisée) du corps devenu autre, au point parfois de se conjuguer inextricablement à la socialité magique de l'équipe, cette autre contrainte. Et ainsi cette activité, à tout prendre dérisoire, entre-t-elle inévitablement dans l'enceinte du sacré parce qu'elle consiste, en fin de compte, à mimer un mythe d'origine.

C'est pourquoi, d'ailleurs, on pourrait dire que le bon peuple, ce héraut de la quotidienneté, a raison et tort à la fois de s'indigner parfois : payer à des lanceurs de baballe ou des manieurs de bâtons un salaire annuel qui correspond au double ou au triple de ce que l'homme de la rue peut gagner, avec un peu de chance, dans toute sa vie, c'est scandaleux peut-être, d'un point de vue social, mais c'est pourtant aussi un effet de social qui tend à affirmer par là que le temps du héros sportif n'est pas le même et qu'il est, par la grâce du stade, entré dans un labyrinthe où la croissance devient, précisément, géométrique. Si ce surhomme, en effet, court, au mieux, deux ou trois fois plus vite que moi, il recevra au pire (pour lui) quarante à soixante fois la rétribution, multipliée encore par les dix à quinze ans que dure sa si courte carrière, attachée à la totalité de ma vie, rétribution qui, en fin de compte, mesure, sous nos climats, l'importance sociale de toute vie. Il est ainsi sorti du temps, comme mesure de la vie humaine, puisque son temps est un éclat quand le mien est une répétition, et il est sorti de l'économie, comme mesure de l'activité humaine, puisque ce qu'il reçoit n'a aucune commune mesure avec ce qu'il fait. Propulsé par son corps dans l'empyrée du sacré et du somptuaire, l'athlète est une

orgie permanente offerte en regard de l'engrangement sage et borné de nos vies besogneuses, nos vies du fond obscur desquelles, contrits, admiratifs et par lui vengés de nos limites, nous le regardons aller.

Le dieu qu'il est — et d'ailleurs, est-il vraiment d'autre dieu que du stade? d'autre divinité que celle de la démesure que la mesure enclôt dans une arène pour s'en donner un horizon sacré? — par notre fait, parce que nous nous sommes institués ses commettants, ce dieu qu'il est ne devrait pas être affecté des travers du simple mortel. D'où l'indignation, juste et injuste encore, du bon peuple, quand parfois, tel un Zeus en goguette, il bringue, tombe la nymphe ou l'éphèbe, et s'oublie même au point de se multiplier d'un philtre anabolisant.

Mais trêve d'hymne ou d'opprobre au héros. Il est temps maintenant de descendre en l'arène où nous attend Dédale.

4. LE LABYRINTHE, MAUSOLÉE DES FILS

Talos assassiné, il est donc question maintenant de l'exil expiatoire de son meurtrier. Dans une île, comme il se doit, cette Crète où règne une monarchie qui a le taureau pour emblème et origine mythique.

Et le travail de Dédale, pour Pasiphaé d'abord, Minos ensuite, sera de maîtriser par un simulacre, un enclos, le taureau et sa descendance bâtarde. Il favorisera les désirs coupables de la reine en lui construisant une vache de bois dans laquelle elle viendra se poster pour que le taureau blanc de Poséidon, abusé, l'y saille. Il aidera à cacher la honte du roi et la disgrâce de la reine par le célèbre labyrinthe où devra demeurer encluse la bête hybride qui est née de cette abomination. Comment faire entrer d'abord, puis comment empêcher de sortir ce qui s'en est suivi, telle est la double question, symétrique comme le veut la logique du mythe, à laquelle l'ingéniosité de Dédale devra trouver réponse. Il semblerait qu'il y ait là un dit de captation, divine, comme il se doit, ou, du moins, de cette puissance — dont le séminal n'est que la quotidienneté naïve — dont l'homme aime à se croire animé («l'étincelle divine», dans un autre type de discours) et que l'artisan Dédale, par ses simulacres, prétend enchaîner au service de la royauté. Dans cette perspective, le labyrinthe est un espace littéralement «enthousiasmé», envahi d'un dieu, mais sous la forme grotesque que lui donne nécessairement le rabaissement à l'humain. Qui veut faire Poséidon fait le Minotaure, Quasimodo taurin. Qui veut le dieu doit prendre son bâtard. Est-on si sûr que notre Christ n'ait rien à voir avec le Minotaure, lui qu'une «opération du Saint-Esprit» fait naître, homme et dieu, d'une vierge, comme l'autre naît par un «daidalon» du croisement impossible qui le fait homme et bête? Et si le rituel catholique tout entier, avec cette capture renouvelée que représente, par une bouchée de pain

et une gorgée de vin, la messe, n'était que l'équivalent du labyrinthe antique? Si notre quotidienneté devait en porter les traces occultes...

Chose certaine, il y a, là-bas, en Crète, une demi-bête à nourrir. Le sombre Minos a condamné les Athéniens vaincus à donner leurs filles et leurs fils, sept par sept, en pâture au monstre, en guise de dédommagement pour le fils qu'il les accuse de lui avoir tué. Faire tuer les enfants d'Athènes par l'enfant adultérin au nom de l'enfant légitime, c'est sacrifier l'Autre par un officiant qui en porte les signes jusqu'à la caricature (l'Autre, celui que sa langue, borborygme de bête, épelle «bar-bar» à l'oreille grecque) sur l'autel de la réduplication impossible de soi-même. Toute cette histoire, décidément, est une histoire de pères et de fils, et notre vieille oedipérie aurait intérêt à s'y retremper. Talos l'artisan, héritier et rival de Dédale sera vengé par la mort d'Icare, l'homme volant raté, le produit raté de l'artisan jaloux, comme le sang d'Androgée («l'homme de la terre»), le fils de Minos, exigera vengeance sous la forme de l'équivalent de la puissance génétique d'une génération entière. C'est la guerre où le père toujours tue ou se fait tuer son fils pour venger un premier meurtre qui ici toujours est le meurtre d'un fils, ce qui en fait l'inverse du geste fondateur de la «horde primitive» tel que Freud l'énonça. Comme si la logique de ce sacrifice-ci s'énonçait ainsi : on tue un fils (aussi bien de Dieu, dira le christianisme, à moins que ce soit parce qu'on le tue en tant que fils qu'il «devient» nécessairement celui de Dieu) pour que tous dès lors soient fils, unis dans l'indistinction, le pouvoir à prendre (et non le pouvoir mort) les faisant frères¹⁰. C'est la guerre aussi comme haine de survivre, haine de soi comme durée ou, ce qui revient au même, soi comme effacement/prolongation par un substitut, par un signe. Car liquider le fils c'est liquider le signe, comme liquider le père c'est liquider le code. Le refus de cette mobilité fondamentale, de cette différance qui fonde la valeur comme une perte ou une dilution d'identité¹¹, d'adéquation de soi à soi, comme une traductibilité intégrale, ce refus d'accepter d'être et de ne pas être à la fois, différé que l'on se trouve dans le rapport d'un représentamen à son objet (le fils, par rapport au père, en est ici le symbole), ce refus est symétrique du refus d'accepter la sanction du code, de l'Autre, de l'interprétant ou plutôt de l'interprétance, c'est-à-dire de tout ce qui donne le cours de cet échange que je suis, de tout ce qui m'immobilise en sens, quand bien même provisoire (le père, par rapport au fils, tient ici traditionnellement le rôle de cette loi qui a pris corps en lui). Il n'est de père que manqué parce qu'en son fils, soit qu'il veuille s'y tuer, soit qu'il veuille s'y faire, c'est toujours lui-même qu'il manque. Solipsisme de l'expansion démesurée et parthénogénétique de soi, narcissisme du reflet à l'infini, le labyrinthe est le monument de cette tentation de renaître à soi-même, au-delà du désolant réel de la génération. Pas étonnant que le labyrinthe soit peut-être la plus précise métaphore qui soit de l'oeuvre d'art. Pas étonnant que Dédale soit le symbole de ces artisans-artistes (la distinction entre

les uns et les autres qui, à bien des égards, est au cœur de notre conception de la culture et notamment de la distinction que nous y établissons entre un art «populaire» et un art «élitiste», n'existe pas, on le sait, dans la pensée grecque) qui produisent des simulacres comme d'autres engendrent une progéniture.

Quoi qu'il en soit, cet espace sacré qu'est le labyrinthe, c'est le deuil d'un fils qui le signe : un demi-bovin représente la dérision de ce deuil car Minotaure est le cénotaphe mobile d'Androgée, comme le Talos de métal, cet autre gardien, cet autre douanier, est celui de l'artisan en jeune homme. Minotaure et le Talos second sont des fils contrôlables, des oeuvres, mais comme toutes les oeuvres ils sont aussi des monstres par cette part d'insaisissable en eux qui dit le simulacre qu'ils ne cessent d'être, le simulacre comme autre matière, matière de rêve, à proprement parler. Partie bête ou partie métal, le simulacre de fils est un robot de mort engendré par la folie des pères qui ne produisent toujours que des zombis ou des imbéciles, tel cet Icare, jeune plouc, insignifiant petit plouf dans le coin droit du tableau, qui se trouve ramené à terre par la loi de la gravitation au fond paternelle, car c'est la mise en garde du père qui le fait tomber de tout son haut de fils présomptueux, qui le ramène à la loi dont la sanction est divine, qui le rive au juste milieu sans «ubris» auquel tout père, par définition, parce qu'il est le symbole même du social, sait borner son aire. L'anarchisme filial est renvoyé à l'indistinct océan, à la soupe obscure où ça grouille confusément. Car c'est dans le royaume anarchitectural (qui bâtirait avec de l'eau?) de Poséidon, le père par procuration du Minotaure, que tombe l'enfant ailé. Ta progéniture, ô architecte, pour prix de la mienne, semble alors murmurer le flot sans bornes. Et l'océan, l'*Odyssée* en fait foi, est un labyrinthe fluide. Où l'on portera ici le deuil du vrai fils comme dans l'autre, machine à tuer les fils et les filles, à tuer la vie, on célèbre le fils imaginaire comme figure de deuil¹².

Et si en vérité, la solution n'était ni le fils réel, ni le fils imaginaire mais le fils symbolique, celui qui vient du lien social : le gendre. Car Thésée est bien cela, lui à qui Dédale, comme si ainsi il la lui donnait, enjoint à Ariane de tendre un fil dont la symbolique matrimoniale est évidente. Ce fil, c'est la mémoire. Or, Thésée, comme nous le verrons quand il sera question de son portrait en Don Juan, Thésée, c'est l'oubli.

Faisons pause au seuil de ce mystère.

5. AU REGARD MÉDUSANT DE L'OBJET

J'ai donc fini par franchir ce seuil qu'un objet marque ou contrôle. Il m'a fallu pour cela montrer l'habileté manœuvrière et la mémoire de leur sens que les objets requièrent de nous. Quiconque ne s'est jamais ébouillanté en ouvrant un robinet d'eau ignorera toujours l'angoisse insidieuse et fréquente qui pour certains délimite le ter-

ritoire du quotidien. Ce territoire où vessies et lanternes se proposent, dans la confusion menaçante, la perte de l'innocent qui s'y est, par force, hasardé. Tout objet m'y est daidalon. Parce que j'ai oublié l'unique fonction qui, dans sa multiplicité indistincte, seule devrait me faire signe. Parce que j'ai oublié, tout à l'enchantement de ces reflets qui jouent sur lui, tout à la joie de la bonne prise qui s'offre à ma main, que l'eau chaude est à gauche et que si ces robinets sont rigoureusement semblables c'est que précisément leur emplacement les distingue, leur contexte les fait dire ce qu'ils peuvent produire, au point que les lettres qui parfois sur eux m'annoncent d'une initiale — équivalent quant à la langue de ce contrôle du débit que quant à l'eau ils représentent — ce qu'ils commandent, trop souvent encore, ici, la langue étrangère (H pour Hot, C qu'il m'arrive dans ma candeur matinale de prendre pour Chaud aussi, mais c'est moins grave) qui les commande, au point que ces lettres où pourtant bien des choses se pressent à dire deviennent décoratives, le social affirmant dès lors, triomphal, que par l'emprise que sur l'espace il prend, il se passe du langage. Fantasme d'un monde où, par la grâce des choses totalement maîtrisées, balisées, traversées d'un sens qui se résume tout entier à leur disposition dans l'espace, à leur disposition à mon endroit, il n'y a plus rien à dire. Silence de métal de Talos l'automate.

L'objet, maintenant, ne fait plus que commémorer en chacun de nos gestes le passage mortuaire du jeune artisan Talos avec la folie libre de ses inventions dans la machine médusante et multipliant, démence contrainte, «stratégie fatale» dirait Baudrillard.

Dans un tel paysage, l'animalité, perçue comme lourdeur quiète du corps, corporéisation de la conscience, de l'esprit, de tout ce qui fait faille et se trouverait ainsi comblé dans une telle pesanteur animale, l'animalité que dit peut-être le Minotaure, pourrait être l'antidote au labyrinthe au lieu d'en être la médusante réduction en forme de menace. Cette fin de siècle, on le sait, n'a pas fini de la rêver, du primal à l'holistique, dans le «faire corps» (avec soi-même, son enfance, son soma, son sexe, son dieu, etc.) qui partout retentit comme un mot d'ordre de repliement en boule. Oeuf obscur, le «flottarium» où l'on croupit béat, est le symbole parfait de ce destin de gélatine qui nous résorbe.

Comme le dit un prospectus :

Depuis 1954, des recherches visant à dépasser les limites connues du corps et de l'esprit ont amené les savants et médecins à reconnaître les bienfaits de la réduction des stimuli sur l'individu. Poursuivant les recherches au niveau des espaces d'isolation, le Dr Lilly est allé plus loin, en introduisant la suspension dans l'eau, défiant ainsi les limitations rattachées à la gravité.¹³

Est-ce donc bien un hasard si l'auteur anonyme ici parle labyrinthe? «Dépasser les limites connues du corps et de l'esprit», c'est aussi bien effacer les limites que réci-

proquement ils s'imposent que celles que chacun pour sa part ils connaissent. C'est ainsi trouver un autre espace, à la fois au-delà et en-deça, un espace fait de dilatation et de résorption, un espace explosif et implusif, Dieu? Pour postuler cet espace, il faut «viser» par des «recherches» mais aussi savoir «reconnaître» ce qui, de toute évidence, a donc toujours été là au bout de ce parcours : n'est-ce pas le chemin de Thésée, son retour à l'essentiel? Car au bout du dépassement — le héros tue le monstre, l'hybride corps-esprit qu'il est — il y a le repli, la «réduction des stimuli», le monde filtré par l'isolement sélectif, le discernement puis l'élection de certains stimuli — le héros retrouve Ariane, son passé, son garant, sa promesse, du moins tant qu'il restera dans le *flottarium* de la Crète, car à peine ouvert le couvercle trop de stimuli viendront assaillir ce Don Juan en tunique et Ariane à Naxos périra «de quel amour blessée».

Mais ce n'est pas assez d'avoir trouvé «les bienfaits de la réduction», il faut encore habiter mieux le réduit ainsi délimité. Les recherches qui cette fois se poursuivent ne tendent plus à dépasser des limites mais au contraire à les renforcer, «au niveau des espaces d'isolation» que l'on va creuser puisque les «limitations» qu'il faut maintenant défier sont cette fois verticales, «rattachées à la gravité». La réponse que donne le Dr Lilly au problème de la gravitation est digne de la «mètis»¹⁴ grecque : il va déjouer la gravité «en introduisant la suspension dans l'eau», «au niveau des espaces d'isolation». La solution du Dr Lilly, on le voit, c'est la parenthèse qu'ouvre par le haut et de tous côtés le «niveau» de l'espace d'isolation et que referme par le bas et de tous côtés aussi l'eau comme un suspens. C'est non seulement le corps et l'esprit qui ainsi perdent leurs limites mais le monde dont les contours sont suspendus, différés dans une bulle. La perspective s'est résorbée en un oeuf gros, dans sa privatisation même, de toutes les genèses qu'un optimisme technocratique et mystique à la fois prétend pouvoir indéfiniment, comme on recharge des accus, reconduire vers le social où il se doit d'éclore.

À n'en pas douter, il s'agit là d'une épreuve initiatique, à laquelle ne manque même pas le fantasme de vol (la gravité déjouée) qui commande à ce qu'on a appelé «le complexe d'Icare».

Or cette façon d'effacer, fût-ce provisoirement, le monde, comme Dédale et son fils d'un trait d'aile effacent le labyrinthe, comme Alexandre du fil d'une épée tranche le noeud de Gordion, ce déni tranquille des choses et de leur grouillement, c'est au fond le plaisir de «faire masse»¹⁵ qu'ils affirment. Et il s'agit là de l'autre pôle — le premier étant la réification — de cet espace au sein duquel la circulation de l'objet m'énonce comme sujet aux prises avec la contradiction de son désir : être capturé à la surface de toutes choses ou s'engloutir dans la masse indistincte, n'être que chose. Le papillotement ou l'ancrage, l'image ou le tain opaque, le spéculaire ou l'objectal, mon être se joue entre les parois de ce laby-

rinthe expressément quotidien. Il s'agit, chaque matin, de bien se voir, à la bonne distance, convenablement distinct, mais aux prises avec les quatre dimensions qui «forment» littéralement ce corps qu'il me faut reconnaître mien, ces quatre dimensions que mettent en scène le labyrinthe antique et le récit mythique qui l'enserre «en abyme». Entre le *flottarium* et le robot digital, chaque matin m'éparpille gestes, désirs, intermittence et oscillation.

Se voir, certes, mais l'on ne peut se voir qu'en déléguant, en prêtant à d'autres l'inflexibilité ou la complaisance du miroir, en commettant l'Autre à la défense et illustration du spectaculaire. En ces temps où l'art, par trop d'exigences, parce qu'il exige trop de moi-même pour être, parce que je ne puis en toute intangibilité m'en remettre à lui sans qu'il m'en coûte, tranquillement disparaît, ne restent à tenir ce rôle que les vedettes dites, pour cela peut-être, «populaires», au premier rang desquelles les pousseurs de chansonnettes ou de rondelles.

Ne nous préoccupons ici que de ces derniers ou de ceux de leurs collègues qui jouent avec des vessies soufflées puisque aussi bien la délégation qui seule permet de voir, ce mouvement qui projette hors de la faillibilité de nos perceptions un appareil par quoi discerner et donc prévoir, cette délégation se dit en grec «théorie» et désigne également la députation que chaque cité grecque envoie aux fêtes communes et notamment aux Jeux Olympiques pour la représenter. Comme si, vu de la théorie, il n'était d'autre modèle que spectaculaire et, de quelque manière, sportif. D'autre certitude que de corps, un corps à déployer ou à réduire mais qui dans son parcours ait pour principale fonction — et c'est, bien sûr, de sacré que dès lors on parle — de nous assurer, individuellement et collectivement, du nôtre. La science est aussi une invocation quand ce n'est pas, lorsqu'elle se confond avec une méthodologie, pire encore, une prière.

Mais oublions la science, jouons, ou plutôt regardons jouer. Car il est en fait de l'essence du sport d'être regardé.

6. LA SURFACE DE JEU

Il n'est de sport que professionnel, le reste est divertissement ou exercice, dans tous les cas privés. L'amateur que l'on regarde est obscène. Sa maladresse aussitôt s'en accroît.

C'est que l'homme au quotidien est toujours un compromis, quant à son corps aussi bien, et que le spectaculaire exige l'absolu, la perfection, par réduction extrême, par négation de tout ce qui n'est pas la poursuite de son avènement. Pour que le sport soit dans toute son extrême rigueur, il faut que seuls des professionnels en soient les officiants, et le soient au détriment de tout autre trait humain qui leur collerait encore à la musculature.

De même que l'acteur n'est qu'une série achevée de masques et la façon de les porter, l'athlète n'est qu'une sélection de muscles et l'art de les coordonner. Mais l'émotion vient de ce que l'un et l'autre ne sont pas des machines. L'émotion vient de ce reste de maladresse, de lourdeur gourde qui accompagne encore, comme une gangue d'indistinction, le geste parfait qui d'eux parfois s'élève. L'émotion vient du Minotaure difficilement maîtrisé, circonvenu.

Et la scène où va venir ruer le Minotaure, l'arène de sa confusion et de sa rédemption, doit être ordonnée et mystérieuse, obscure et infaillible, abstraite et pourtant solide, comme celle d'un temple, tracé arbitraire, signature d'un dieu pris par sa propre empreinte.

Il y va d'abord, sauf dans le réduit américain où au contraire une gigantesque absence, sur ce point, fait signe, le plus souvent d'un filet tendu entre des lignes ou à leur convergence. Ariane ou Arachnée est toujours là, qui préside à la naissance du surhomme¹⁶.

C'est en effet par ce rapport entre le filet de fil (ou de métal) et la ligne qui balise le terrain que le but se trouve donné comme la convergence, le point de fuite d'un espace autant que de l'effort qui s'y déploie. Sans le terrain que délimite et découpe la ligne, le but n'a aucun sens. Sans le filet qui le matérialise, le but n'est que la dilution du terrain, une sorte de bonde par où le ballon pourrait, dans sa fuite, emporter avec lui toute la surface de jeu. Car le filet, c'est aussi du temps emmaillé. S'il vient à être secoué c'est qu'une phase est terminée. On reprend donc toute l'opération, en comptabilisant le nombre de fois qu'il fut ébranlé en un temps donné. La victoire tient à ce fil. Ariane ou la mémoire.

Encore faut-il aussitôt préciser que ce schéma précis ne vaut que pour le «football-association» (soccer), le sport d'équipe, comme on sait, le plus populaire au monde. Dans ce jeu qu'on privilégiera pour cette raison même, quand les filets du but sont secoués, c'est comme si le terrain enfin se refermait, la fin d'une période de temps coïncidant avec la clôture enfin obtenue d'un espace que jusqu'alors seules délimitaient la fragilité des lignes déterminant l'«en jeu» et l'habileté des joueurs à les respecter. Le filet est ainsi comme la solidification des lignes qui tracent le terrain. Il ne tire, on l'a dit, son sens que du contexte qu'elles lui forment. Elles n'existent que dans la mesure où il est leur enjeu. Y faire rentrer la balle, c'est à la fois respecter la ligne et la nier, réaliser sa «résolution», l'incarner en fin de compte dans cette balle qui la franchit et s'en trouve sanctifiée. Il faut voir les joueurs, surtout latins, embrasser avec dévotion, à genoux, cette balle qu'ils viennent de pousser dans le but pour comprendre que c'est ainsi rien de moins qu'une loi de la nature qui s'est trouvée défiée et vaincue. Pousser la baudruche au-delà de cette ligne abstraite qui délimite le jeu, c'est être devenu, par synecdoque et simulacre interposés, littéralement «sublime», surhumain parce qu'admis dans l'enceinte du sacré qui est, en fait, affaire

de convention sociale, le sacré étant ce qui reste encore en jeu hors des limites du terrain, du champ clos par le social.

Le but, au football, c'est donc cette ligne abstraite et le filet qui l'incarne. Les règles vous diront qu'il suffit que la balle ait franchi la ligne de plus de la moitié de son propre volume pour que le but soit marqué, mais les amateurs signaleront leur outrage quand il faudra déterminer si ce franchissement a bien eu lieu, faute d'en être hors de tout doute assuré par une bonne secouée de filet. L'existence de ce filet n'est donc nullement accessoire, il n'a rien à voir avec celui qui, au moment de la transformation du «touch down», au football américain, s'élève derrière les poteaux des buts pour récupérer la balle. Le filet du football-association dit qu'enfin tout s'arrête, fût-ce provisoirement, parce qu'on est parvenu à immobiliser la balle au lieu qui l'attendait et dont elle tirait sa raison d'être, ce lieu dont le gardien est, sous la plume des journalistes spécialisés, un «cerbère» qui, par ailleurs, seul peut de ses mains, du moins dans les limites du terrain qui lui sont imparties comme son domaine propre (la surface dite «de réparation»!), arrêter la balle comme si là, et là seulement, elle était son bien.

Profonde vérité, à l'endroit de cet homme et en dépit des puristes de la langue, que l'appellation populaire qui le désigne : «goal», même en français (mais les Belges diront pour lui «keeper» et «goal» pour le but marqué, façon de monnayer l'anglais «goal-keeper» qui est, bien sûr, l'appellation contrôlée initiale), «goal» parce qu'il est, comme le filet et à l'inverse du filet puisqu'il est devant, le redoublement du but, sa figure éponyme, un joueur certes mais qui n'est plus un joueur parce qu'il est lui-même tout entier le seuil, la limite. C'est pourquoi, s'il porte encore short et chaussettes aux couleurs de son équipe, son gilet échappe à l'uniforme, beaucoup le portent noir, aux couleurs de l'arbitre. Ce qu'il porte, ce n'est pas un maillot, c'est l'ombre portée du but.

Car le but est une porte, délimitée, un peu plus haut qu'une hauteur d'homme, beaucoup plus large que son faufilement, par un cadre de bois ou de métal rectangulaire auquel est accroché le filet immobile. Deux rectangles, seul le plus grand a un nom (c'est la «surface de réparation» dont j'ai parlé plus haut), répercutent en clair sur le vert du terrain et à l'horizontale cette forme dressée qu'est le but. Parfois, un soleil rasant vient lui projeter un quatrième rectangle. Le seuil du sacré, on le voit, est représenté comme l'aboutissement d'une répercussion labyrinthique que garde un homme mi-joueur mi-arbitre, en attente.

Mais on n'aurait pas fait le tour de cette géométrie ludique si l'on ne signalait pas que l'autre forme qui se répercute à l'horizontale sur la surface du terrain est celle non plus du volume abstrait que délimitent la ligne, les poteaux et le filet du but mais celle du volume «plein» de la balle. Au centre du terrain, un cercle de la

dimension exacte de la balle, destiné précisément à la recevoir au moment de la mise au jeu, est entouré d'un cercle bien plus considérable à la périphérie duquel se répartissent les joueurs adverses, à l'engagement, comme à l'extrémité d'un cercle d'impunité provisoire. Un autre petit cercle de la dimension de la balle est situé à six mètres, face à chaque but, à l'extérieur du petit rectangle : il signifie, lui aussi, mise au jeu, c'est-à-dire déclenchement visible de la durée et ouverture visible de l'espace du jeu, mais cette fois comme une sanction et non comme une promesse. C'est de là en effet que se tire le «penalty», pénalité suprême qui met le gardien et l'attaquant face à face, seuls, combat singulier sur le front des deux équipes, comme si, ainsi, répercussion de ce point du centre du terrain qui pour un instant fonde les individus dans l'être unique de chacune de leurs équipes, on en revenait à l'essentiel, l'agonistique. Une autre pénalité, mineure cette fois, projetée aux quatre coins du terrain, ainsi latéralisation et non plus répercussion du centre, comme si le terrain pouvait se plier abstraitement sur le sens de la longueur comme déjà la répartition des camps le plie abstraitement sur le sens de la largeur, une image tronquée de la balle réduite à l'arc de cercle dont sera tiré le «corner».

On le voit, le terrain est plein d'ombres portées comme autant de signes et l'on pourrait sans doute classer les sports en fonction des lignes qu'ils tracent sur la surface de jeu, de l'arpentage total du football américain où, à la limite, chaque pouce de terrain est une case échiquienne, comme on l'a souvent remarqué, jusqu'à l'éventail ouvert à l'infini, depuis le «marbre» jusqu'au stade entier, de ce baseball où justement le but ultime du frappeur est de sortir la balle des gants tendus de l'adversaire et de la clôture même du terrain, comme si ces deux sports, les seuls «made in U.S.A.» balisaient l'espace américain de leur contradiction et de leur complémentarité, le Dédale qui préside au football où tous se casquent pour faire encore plus ressemblants dans le genre Minotaure (dont d'ailleurs certaines équipes, ô «béliers» de Los Angeles!, ô ceux de Buffalo que le nom de la ville dit déjà d'entrée de jeu «bisons» et qui se contenteront donc, coup de chapeau à Cody le mythique, d'être des «bills», vont jusqu'à avouer presque le nom) faisant pendant à cet Icare du baseball qui s'obsède d'un envol démesurément prolongé (ô «cardinaux» de Saint Louis, ô «orioles» de Baltimore!).

En vérité, cette contradiction et cette complémentarité ne sont pas limitées aux sports américains. C'est de loin en loin tous les sports d'équipe du monde qui, par la place qu'ils accordent aux lignes et aux filets (ou à leur évidente absence) sur la surface de jeu, par la forme qu'ils font prendre à celle-ci, par la façon dont ils jouent des trois dimensions de l'espace et introduisent celle du temps, mettent en rapport diverses variantes d'un mythe que l'on pourrait dire «d'émergence» et dont celui de Dédale est, selon nous, la version en grec ancien.

Mais avant de quitter définitivement l'univers du sport pour retrouver l'oublieux Thésée, examinons rapidement un exemple, dans un tout autre domaine sportif, de ce qu'il advient à l'espace dans la sphère «sacrée» du sport lorsque précisément la sphère «économique» sur elle empiète. Histoire de cercles et de cycles.

Lors des courses cyclistes dites des «Six jours» qui voient des coureurs en équipe se relayer pour pédaler incessamment, nuit et jour (comme en Inde des stades entiers assistent nuit et jour à des concerts de «ragas» qui n'en finissent plus), dans un vélodrome qui finit par ressembler à une centrifugeuse à cause de leur ronde insensée, aux petites heures du matin, quand l'équipier qui «tient le temps» et fait plus «acte de présence» qu'exploit sportif en piste, somnole en pédalant, une prime offerte avec toute la soudaineté spectaculaire de l'aléatoire, un *événement* économique, vient instiller du temps fort, un temps coupé¹⁷, dans le vertige de la circularité perpétuelle et les tricoteurs somnambuliques d'espace redeviennent des coureurs et foncent; la foule, qui vaquait dans les cercles extérieurs, aux stands où l'on mange et boit, revient comme attirée par la force centripète que dès lors la piste généreusement produit, et s'ébahit, béate, justifiée. L'économique a replacé du sacré dans le social épars en secouant de son insertion la somnolence du sacré. Cela a un très beau nom, femme Narsès, cela s'appelle non pas l'aurore mais presque, cela s'appelle l'intensité.

Comme un trou dans le temps. Un trou qui semble nous dire que le sport est parfois l'histoire armoriée d'un quotidien insaisissable.

7. THÉSÉE OU L'OUBLI

On ne s'aperçoit peut-être pas tout de suite à quel point il est logique que l'homme qui s'enfonce dans le labyrinthe n'ait pas de mémoire. Car supposons une mémoire que l'occurrence unique d'une marche, fût-ce le nez au vent, toute d'inattention et de musarderie, suffirait à amorcer. La belle affaire dès lors que cette victoire sur le «daïdalon» architectural!

Plus surprenant, en revanche, le fait que Dédale lui-même n'ait pas gardé la mémoire des méandres que son génie pourtant a tracés. D'où vient, puisqu'il en est l'inventeur, qu'il n'ait pas les plans en tête et se trouve interdit d'être enfermé avec son fils au cœur du labyrinthe. C'est pourtant ce même Dédale qui se souviendra plus tard de Thésée au point de le métaphoriser, de le miniaturiser en fourmi, pour résoudre chez Cocalos l'énigme que va proposant l'errant Minos, son labyrinthe sous le bras¹⁸.

Il faut donc que ce soit par une nécessité structurelle que le labyrinthe exclue la mémoire de son aire. C'est peut-être, paradoxe monstrueux bien dans la veine de la «mètis», parce que d'aire, précisément, il n'en a pas.

Parce que ce qui pourrait passer pour le symbole même du lieu, n'a pas de lieu, n'a pas lieu, qu'il est «cosa mentale». Écoutons Françoise Frontisi-Ducroux :

On ne sait pas même si cet enclos qui cache un danger est recouvert ou à ciel ouvert. Il n'est défini que par sa forme sinueuse, par ses courbes, ses entrelacements et les errances auxquelles il conduit. Les termes qui le décrivent sont à mi-chemin entre le concret et l'abstrait. Ce sont *kamptos* et *skolios*, «sinueux» et «tortueux», *poluplokos*, «aux nombreux replis», adjectifs qui désignent souvent un esprit compliqué et fourbe. C'est aussi le terme *apeiron* qui dénote ce qui est innombrable, infini et insoluble. Chez Virgile, les «pièges de l'édifice» et ses «détours» sont présentés comme un problème à «résoudre». Lieu énigmatique, à peine matériel, le Labyrinthe de Dédale, loin de se présenter comme un bâtiment, apparaît surtout comme *l'expression spatiale de la notion d'aporie, de problème insoluble, de situation particulièrement périlleuse*.¹⁹ (C'est nous qui soulignons.)

La pensée donc est labyrinthe, le sujet est son corps, comme une odeur de bête qui rumine et piétine. Et l'on se souviendra que la vérité grecque, l'*aletheia*, est étymologiquement l'«absence d'oubli»²⁰ quand, une lettre près («tau» et non plus «thêta»), elle peut devenir *aletheia*, l'errance et la misère, autant dire la clochardisation ou dans l'euphémisme moderne, pour une fois révélateur d'autre chose que de l'hypocrisie sociale, l'«itinérance». La vérité du labyrinthe serait donc le labyrinthe de la vérité, avec la mémoire pour origine, la mémoire comme fidélité, appartenance, à sa race, à soi-même²¹, et l'errance pour sanction de l'erreur de sa perte.

Y faire descendre le volage Thésée c'est le proclamer roi par une magie qui courbe sa nature. Guidé par le précepte de toujours savoir, grâce à la femme et fût-ce dans le provisoire de ce lieu d'épreuves, où il est, quelle est sa place, il s'initie ici à son métier de législateur et à sa première exigence : effacer la démesure, l'«ubris» d'une reine folle de désirs, d'un roi fou de honte, d'un architecte fou d'orgueil. Punir au nom des fils, de la pérennité nécessaire, de l'équilibre synchronique, la folie des parents. Le fil d'Ariane est ici la nouvelle alliance qui lie une autre génération contre la mère livrée à la bestialité, quand bien même d'origine divine, et le père enfermé dans ses vertiges figés. Le fil d'Ariane, improbable équivalent horizontal du fil à plomb de toutes les rectitudes, de toutes les verticalités, finalement éthiques.

Ou bien le fil d'Ariane est-il à Thésée ce que la liste est à Don Juan, une mémoire vicariale, le tracé d'un autre?

L'anachronisme n'est peut-être pas si marqué qu'il y paraît; sans la liste que tient Leporello, Don Giovanni n'est qu'un prurit errant comme sans le fil d'Ariane Thésée n'est qu'une force aveugle, un autre Minotaure. De chacun de ces héros quelqu'un d'autre doit maintenir

le cap, garder la trace et au fond le contrôle. Car ils sont ce qui court, comme le feu, le souffle.

Et si ce qui distinguait les deux n'était précisément que la perte de contrôle par le social, le dévoiement dans l'inutile d'un conquérant qu'une société ne peut faire servir à ses fins et renvoie, dérisoire et grandiloquent, mais aussi pathétique et vrai, aux rayons des accessoires d'un rêve devenu obscène parce qu'obsolète : celui du recommencement? Si Don Juan était parent de Don Quichotte, son presque contemporain? Si la statue du commandeur, talos de pierre, n'était que le catafalque d'un social pourrissant?

Quoi qu'il en soit, Thésée est fort près d'être la figure antique du séducteur, figure dont on a souvent dit qu'elle représentait un des rares mythes produits par les temps modernes. Si, en effet, Thésée était le Don Juan grec, celui que l'on a prétendu absent du paysage antique?

Revenons à Don Juan, pour voir un peu. Ce qui l'anime c'est ce qu'on pourrait appeler, pour faire signe de quelque labyrinthe, la répercussion de l'image, sa multiplication inarrêtable. Ce qu'il veut, en effet, c'est ne plus distinguer; qu'Anna soit Elvire ou une autre, pourvu qu'elle soit femme. Si celle qu'il cherche c'est la «toute toute»²², celle qui, par définition, ne peut pas être, c'est surtout qu'il la cherche hors code, hors du social. Il poursuit incessamment celle qui ne tirerait pas, comme nous tous, son être de son inscription dans quelque réseau social : fille de Commandeur, promise de paysan, sa propre épouse aussi bien. Don Juan ou la hantise de la nouveauté absolue et son châtiment : la fascination des simulacres.

Thésée, quant à lui, exorcise le rêve de pierre, la fascination médusante qui vient saisir Don Juan parce qu'au fond c'est de mesure et non d'absolu qu'il est hanté. Il est la communauté des hommes quand l'autre n'est que solipsisme majuscule. Et la mesure qu'il représente, c'est le même anarchisme foncier que celui de Don Juan mais tenu en laisse, domestiqué, arianisé pourrait-on dire, même s'il finit par échapper à celle-ci.

Thésée liquide des monstres parce qu'il en est un lui-même; il est le seul à pouvoir tuer le Minotaure parce qu'il est, lui aussi, une manière de Minotaure. Si, avec Don Juan, il joue, face au monument de la génération tranquille dressé par les pères, la perversion tous azimuts, l'érotisme sans retenue, la séduction virale, ce n'est pas sans que sa destinée royale ne lui fasse porter, dans l'aventure, à la différence de l'Espagnol, les signes de la reprise, de la reconduction, yoyo qui danse au doigt de la femme. C'est parce qu'il est un roi qu'il ne se perdra pas comme Don Juan.

S'il est vrai qu'avec le labyrinthe, où les pères (Dédale, Minos) attendent les fils (Thésée, Icare) au tournant de l'image-énigme qu'ils leur tendent, le roman

familial devient un roman noir; s'il est vrai également que Thésée, Don Juan, hommes à femmes, doivent affronter qui un homme-bête, qui un homme de pierre, comme des signes de leur exclusion de l'ordre naturel (c'est-à-dire social), le fait que Thésée soit fils de roi, comme Oedipe, fait toute la différence. C'est que devient vertu dans la sphère du pouvoir ce qui n'est que vice dans le privé. Le drame de Don Juan, c'est de n'être qu'un quidam.

Thésée peut bien tuer son père, en «oubliant» de changer la voile du navire qui le ramène vainqueur du Minotaure. Il peut bien négliger le code, oublier la fidélité due à son père : l'épreuve du labyrinthe a justement prouvé qu'il était roi, qu'il n'a maintenant que faire d'Égée et que celui-ci peut bien, de désespoir, se jeter dans la mer qui portera son nom comme Icare tombe dans celle à laquelle il donne le sien, les deux chutes symétriques et adverses disent haut et fort ce qu'est le pouvoir : un équilibre, une maturation, ce qui doit advenir ni trop tôt (le fils) ni trop tard (le père). Le labyrinthe était donc le lieu du sacré : le roi est né, mort au roi. En gardant sa voile noire c'est la fidélité à soi-même que Thésée affirme. Il nie le code qui le liait à son père parce qu'il est lui-même devenu à soi-même un code et que c'est ce nouveau code, l'ombre portée de sa volonté, qu'il imposera à ses sujets. La seule force de sa volonté, parce qu'elle est royale, le sauve, quand celle de Don Juan, désespérément privée, adolescente donc, en quelque sorte, le perd comme un désordre sans conséquence, une gourme que l'on jette.

Il est dans l'histoire de Thésée un épisode majeur, situé bien avant l'épisode du labyrinthe, mais doublement symétrique de celui-ci, d'une part parce qu'il y est question de monstres à massacrer, d'autre part parce que cette mise à mort, comme celle du Minotaure, aboutit à la royauté. C'est le moment où Thésée, en route vers Athènes où il doit se faire reconnaître par son père que domine la magicienne Médée (première détentrice de «mètis» qu'avant Dédale et ses oeuvres il lui faudra déjouer), débarrasse l'Attique de toute une série de monstres et en particulier de l'ubuesque Procuste, célèbre pour le lit où il faisait coucher tout voyageur intercepté, coupant aux trop grands tout ce qui dépassait, étirant les trop petits jusqu'à ce que leurs membres éparés finissent par coïncider, au prix de leur vie, avec la terrible couche.

Qui ne voit que ce lit, ironique étalon à mesurer l'homme, à le faire coïncider par force avec la place qu'on lui réserve, géniale prémonition de la bureaucratie, est aussi une forme de labyrinthe dont la seule solution veut ici que la carte coïncide avec le territoire, le corps avec son espace. Le lit de Procuste est la version humoristique (noire) du labyrinthe de Dédale, comme le taureau de l'Attique auquel, en passant, Thésée fait aussi un sort, est celle du Minotaure. Ce que disent ces amorces et les reprises qui les feront jouer à plein, c'est d'une part la ritualisation, comme

inscription dans une structure répétitive d'une force à capturer — la «socialisation», donc, de Thésée —, d'autre part le travail sur soi que doit accomplir le monarque : Procuste est en effet, mesureur maniaque, normeur fou, un Thésée qui bat la campagne, comme le Minotaure sera son demi-frère.

Dès lors, Racine, dans *Phèdre* (Acte I, scène première), semble bien affirmer de Thésée la vérité profonde lorsqu'il fait dire à son fils Hippolyte parlant de lui-même «Qu'aucuns monstres par moi domptés jusqu'aujourd'hui / Ne m'ont acquis le droit de faillir comme lui», les faiblesses ici attribuées au héros n'étant que «de ses vœux l'inconstance fatale». C'est en effet dans la mesure même où l'on se souvient des monstres dont il a débarrassé la Grèce que l'on oublie les oublis de Thésée. Oubli du père, de la femme au fil, puis des autres, oubli du fils, ce virginal Hippolyte, son contraire, que Thésée voue à la mort. Si l'inconstance des vœux qu'offre partout Thésée est certes «fatale» c'est qu'il est un fondateur de ville et que l'un ne va pas sans l'autre : c'est bien parce qu'il purge la collectivité des monstres, qu'il la sauve de ce demi-monstre, son demi-frère, qui gît sans doute (le labyrinthe l'exprime) au sein même de cette collectivité, qu'il devient roi, ce qui exige qu'il «oublie» tout autre lien personnel, de rencontre ou de sang, au profit de ce lien politique que la mémoire reconnaissante de la cité lui a produit pour qu'il s'y abîme, pour qu'il ne soit plus, bouc émissaire du social, que ce lien où son individualité, son quotidien se perdent dans le sacré de la tribu. Parce qu'il a pris sur lui, parce qu'il a vaincu le monstre, maîtrisé la bête (le labyrinthe exprime aussi cette ascèse), Thésée est passé de l'autre côté de l'humain. Perdant tout état civil, il est devenu une idole. Que «sa foi partout offerte et reçue en cent lieux» éparpille et monnaie. Comme pour Don Juan, les femmes qu'il poursuit sont ainsi devenues ses ménades. Il est, par ce trait, cette puissance germinale qui foisonne, tout autant Dionysos que celui auquel à Naxos, sur son objurgation secrète prétendent certains récits, il abandonne Ariane²³.

Laissons le roi à son écrin mythique. Mais gardons la morale : s'il est vrai que la royauté peut n'être que la métaphore du sujet comme volonté et comme représentation se levant, toujours incertain, à l'horizon des monstres et des merveilles, tenu par une image ou déchiqueté par leur pléthore, occupé au quotidien à gérer l'équilibre qui seul l'assure, alors, certes, il est vrai que chaque matin me fait Thésée aux prises avec le Minotaure qu'il est, que je suis.

8. LE DÉDALE DES SIGNES

En traitant du mythe de Dédale en rapport avec certains parcours du quotidien et certaines liturgies sportives, il n'était pas vraiment question d'éclairer les uns par l'autre mais plutôt d'organiser un espace où ils se répondent, précisément parce que chacun de ces

effets de l'homme représente, dans ses termes propres, un dit de l'espace et du corps qui, y étant inscrit, cherche à s'en déprendre par des gestes et des fonctions, des représentations symboliques sous forme de récit ou de spectacle, divers rituels de maîtrise en somme.

Que tous ces rituels de maîtrise n'en forment au fond qu'un seul et que la sémiotique, manipulation de matière par la ruse d'un code, empire sur la matière, y compris la sienne propre, obtenu par qui s'en retranche, et justement par un code qui pourrait fort bien, éthique, n'être que celui de l'honneur, malgré tout, d'être homme, que la sémiotique donc, en tant que juste distance, soit le nom qu'il semble approprié de conférer à ce processus incessant d'humanisation, c'est ce que nous avons voulu au moins tenter de montrer.

Ce faisant, non seulement nous proposons une lecture de ce mythe qui met en rapport l'artisanat et la «métis», le pouvoir et l'épreuve, l'artisan et le roi, le fabricant, fût-ce d'artifices, et le despote, ce mythe qui, en un mot, dit le maître sous toutes ses formes, le maître que se veut être, par définition, tout sujet le temps qu'il passe, mais nous avons aussi la prétention implicite de le donner, ce mythe-ci et aussi bien le Mythe, comme signe des signes, métasigne si l'on veut, matrice et modèle réduit.

Ce mythe-ci parce que, formé d'éléments que seule leur disposition en des points divers de l'espace (mais que veut encore dire, dans ce cas, des points «divers»?) fait différents, le labyrinthe est la métaphore par excellence, le transport immobile d'un sens qui s'énonce par saut, par capture, mais grâce à la patiente architecture qu'est le découpage métonymique. Mieux encore, la métaphore du labyrinthe (et ceci devrait presque, dès lors, s'entendre comme un pléonasme) représenterait même avant la lettre la «maquette» du principe poétique de Jakobson puisque de cet édifice, discursif aussi bien, qu'est le labyrinthe, on peut dire sans l'ombre d'une hésitation que le «principe d'équivalence» qui préside, mettons, au choix des matériaux qui font les murs, au choix de la forme même de ces murs, se projette, en cette enceinte, sur l'articulation combinatoire qui la déroule, diverse et semblable, dans l'espace, tel un syntagme enchanté de ses propres répercussions.

Le Mythe aussi bien, comme représentation et matrice de toute productivité signifiante. Et en particulier parce que dans l'espace éponymique qui généralement l'inscrit, ici de «daidalon» à Daidalos, c'est l'emprise que lui donne sur le monde le découpage qu'y opère

sa langue qu'une société représente et chante. C'est aussi, du même coup, la leçon narratologique que tout récit naît d'une description du mystère des choses, que l'objet crée le héros ou le magicien qui deviendra son nom propre.

C'est enfin que le Mythe, comme la sémiotique, n'a pas de clôture.

En effet, si avec Lévi-Strauss on tient qu'«un mythe se compose de l'ensemble de ses variantes»²⁴, on donne lieu par le fait même à une étrange structure : un ensemble qui n'a pas d'autre centre, pas d'autre axe que les fluctuations de sa périphérie, puisque seule la multiplicité par nature infinie de ses variantes peut produire l'unité où on le reconnaît. Unité aussi provisoire que les lectures qui l'assemblent et le recomposent de leur glose perpétuelle, le mythe est aussi un signe en expansion, une figure qui se diffuse et capture, par attraction, ses variantes, dont l'interprétant lui-même. Le mythe est une machine à lire, à lire jusqu'à ses lecteurs eux-mêmes. Le mythe, au fond, c'est la réciprocité comme sacralisation de l'humain.

La réciprocité que pourrait fort bien exprimer une formule un peu folle, du genre : «je suis le signe de ce qui me fait signe», est, comme on sait, au cœur de la sémiotique, au moins peircéenne, puisque, entre autres, le signe y est cette chose (representamen) qui est mise pour quelque chose (son objet) pour quelqu'un ou quelque fonction (son interprétant) de telle façon que le rapport entre ce quelqu'un et cette chose seconde (objet, mais dès lors objet des deux, leur partage, pourrait-on dire) soit l'équivalent de celui qui unit la chose première à la seconde. Du signe à la chose à la conscience se dessine ainsi le parcours d'une spécularité circulaire où l'espace est organisé en solution de continuité.

De tout cela s'ensuit que l'espace théorique du signe est tout autant la topologie que la sémiotique, son processus fondamental aussi bien l'invagination que la substitution. Et si je puis, chaque matin, être à la fois Thésée, le Minotaure et le labyrinthe qui les met en présence, c'est que le discours qui me donne vie est affaire de déboîtements et de répercussions, de seuils franchis et de reflets volés, d'insertions métonymiques et d'envols métaphoriques, dans les secondes des secondes de mon quotidien ou les siècles des siècles du sacré, d'une expulsion primale au mitan du monde, choses et êtres, semblables et autres, à une mise en boîte finale dans l'unanimité indistincte de la matière refermée.

1. «Thalos» veut dire «jeune pousse, jeune rejeton» (Bailly) et désigne d'abord le rameau, la repousse, le surgeon d'olivier, arbre sacré d'Athènes. C'est, par extension, une des façons courantes de désigner l'enfant en tant que perpétuation et renaissance.
2. «Double Dédale», préface à *Dédale, mythologie de l'artisan en Grèce ancienne* de Françoise Frontisi-Ducroux, Paris, Maspéro, 1975, (coll. «Textes à l'appui»), p.13-14.
3. Françoise Frontisi-Ducroux note que le substantif neutre, pris arbitrairement pour représenter un véritable réseau lexical et sémantique qui implique les notions de «bigarrure», «chatolement» et toutes manières de polymorphie visible, «semble graviter autour de la notion d'oeuvre d'art» (*op. cit.*, p. 26).
4. L'auteur ici, on l'aura compris, a décidé de ne pas passer sous le silence poli ou embarrassé du neutre discours critique le sexe qui détermine et son regard et ses actes... parfois (toujours?). La lectrice aura la bonté de transcrire la scène, si du moins transcribable elle l'est, car il n'est pas dit qu'il puisse exister une version féminine du mythe du labyrinthe dont se nourrit la réflexion dudit auteur. Mais ceci est une autre histoire.
5. Celui-ci, par exemple, qui voudrait doter le corps de la réflexion d'un souffle, d'un grain de voix : le présent article, avatar dernier d'une obsession ancienne, a déjà été en partie au moins amorcé sous de nombreuses autres formes. Une lecture, d'abord, de *Dans le labyrinthe* de Robbe-Grillet (Paris, Hachette, 1975, (coll. «Poche critique»), 93 p.), puis un exposé sur le mythe de Dédale produit à l'intérieur du séminaire donné à l'Université Laval par Marcel Detienne en 1978. Enfin, sur deux colonnes et dans l'exploration de deux des trois «espaces» ici nommés, un texte de «théorie-fiction» intitulé «La boîte à bois» où une colonne titrée «Si Dédale m'était conté» faisait face à une autre titrée «Du filet des buts» (La boîte, recueil de gravures avec textes, assemblé par Jean-Pierre Séguin, Chicoutimi, décembre 1980). On renverra également la lectrice, le lecteur, à un article plus récent où s'agitent et se débattent quelques-uns des thèmes ici abordés : «Parler maître : Lacan, le signifiant nomade et le diable calembourgeois au corps des sciences humaines» (*Urgences*, Rimouski, no 30, «L'Autre du texte», décembre 1990, p. 18-30). Et pour faire bonne mesure biographique, marquons la capture maintenant par une *Protée* devenue sémioticienne, sur quatre colonnes, de celui, moi, qui eut l'heur de la fonder quand elle n'était encore, dans la vocation propre de son nom, qu'incertitude de sa forme. Qui vient parler ici du destin de Dédale? La sémiose est aussi une projection, bien sûr.
6. La tradition ne fait-elle pas de Thésée un rejeton, forcé, de Poseidon dont, par ailleurs, un taureau sacré, accouplé, par la ruse de Dédale, à Pasiphaé, en engendre, fruit au contraire du désir, le Minotaure? Fils d'un dieu violeur ou de son vicaire animal qu'un désir surhumain a séduit et fait rendre semence, c'est peut-être la seule différence du héros à la bête. Repose-t-elle sur autre chose qu'une imago? Cette imago n'ouvre-t-elle pas le labyrinthe du fantasme et en particulier celui du «roman familial»? Le père, toujours, est un taureau, cela fait partie de sa fonction symbolique. Mais que ce taureau soit dieu ou bête, que son fils soit héros ou monstre, cela ne dépend que du sujet.
7. J'emprunte cette formule à Abraham Moles qui en qualifie les journalistes. (Cf. *Micropsychologie et vie quotidienne*, Paris, Denoël-Gonthier, 1976, (coll. «Médiations»), p. 29.
8. *La Nouvelle Communication*, Paris, Seuil, 1981, (coll. «Points»), p. 23.
9. La consommation éperdue que nous connaissons n'est, encore au-delà, que la négativité niée, devenue obscène, obèse, suraffirmation mortuaire de l'économique faisant virtuellement proliférer l'objet hors la scène sociale qui dès lors n'en est plus que la coulisse morose. Voir, bien sûr, les capitales analyses de Jean Baudrillard.
10. Outre celle de Freud, notre réflexion croise ici celle de René Girard. Cf. *Le Bouc émissaire*, Paris, Livre de poche, 1986, (coll. «Biblio essais»).
11. À ce sujet, cf. *Le Capital*, livre I, première section, chapitre 1, tout ce qui concerne la «forme simple de la valeur» et notamment ceci : «En vertu du rapport de valeur, la forme naturelle de la marchandise B devient la forme de valeur de la marchandise A, ou bien le corps de B devient pour A le miroir de sa valeur», traduction de J. Roy, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 54.
12. Au cinéma la symbolique «familiale» du labyrinthe a connu une résurgence récente, après ce génial précédent que fut *The lady from Shanghai* (1948), avec notamment *Apocalypse now* (1979) de Coppola ou le point de vue de Thésée, *Alien* (1979) de Ridley Scott ou le point de vue d'Ariane et *The Shining* (1980) de Kubrick qui, du point de vue de Dédale, dirait-on, met en scène un père (en fait, deux) meurtrier, un père que la folie défigurante transforme lui-même en Minotaure, un père qui, à la fin, trompé par la ruse à laquelle a recours son fils qu'il poursuit — ruse qui correspond tout à fait à la solution de Thésée puisqu'elle consiste à remettre à reculons ses pas dans les traces laissées dans la neige par ces mêmes pas — se confond, par la neige et la glace qui l'enserrent, avec les parois du labyrinthe végétal où se déroulait la scène avant de se retrouver pris dans une photo de beaucoup antérieure. On ne saurait trouver plus belle illustration de la lecture du mythe ici proposée.
13. «Le flottarium», document distribué par le Centre d'Esthétique et d'Électrolyse du Saguenay, Chicoutimi.
14. La «mètis» est cette forme d'intelligence rusée qui, de flair et d'habileté manoeuvrière, inspire le savoir-faire de l'artisan comme la prudence du politique ou l'art du pilote de navire. Polymorphe, elle sait pratiquer le retournement, jouer du simulacre et de la séduction. Le raisonnement ne peut ni la dire ni la réduire. La «mètis» inspire Dédale (et comme telle, elle est au coeur de son mythe d'artisan-enchanteur), Ulysse «aux mille tours», d'autres encore, héros, demi-dieux, qui tous sont en abomination au philosophe mais dont, pourtant, soucieux d'établir le règne de la raison, celui-ci ne peut refuser la promiscuité *a contrario* fondatrice. À ce sujet, cf. Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant : *Les Ruses de l'intelligence : la mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974, (coll. «Champs»), 316 p.
15. «Nous ne sommes qu'épisodiquement conducteurs de sens, pour l'essentiel nous **faisons masse** (souligné dans le texte) en profondeur, vivant la plupart du temps sur un mode panique ou aléatoire, en deçà ou

- au-delà du sens». Jean Baudrillard, *À l'ombre des majorités silencieuses*, Paris, Denoël-Gonthier, 1982, (coll. «Médiations»), p. 16-17.
16. On se contentera, faute de temps, de simplement renvoyer ici à l'admirable lecture que donne Gilles Deleuze de la figure d'Ariane dans la philosophie de Nietzsche: «Mystère d'Ariane», *Philosophie*, numéro 17, hiver 1987, p. 67-72. (Il s'agit, en fait, de la réédition d'un texte initialement paru en 1963.)
 17. C'est un peu à l'inverse que les deux grands sports américains sont, structurellement dirait-on, «coupés», hachés, parfois menu, dans leur déroulement, pour permettre l'insertion d'une publicité à laquelle on fait payer fort cher cette intensité artificielle d'un «prime time» devenu tel non par le fait du nombre des spectateurs mais par le suspens fort peu aléatoire de l'action.
 18. Après la fuite aérienne de Dédale, Minos le poursuit de sa vengeance. Afin de démasquer le fugitif qui se cache chez divers princes, le roi de Crète, connaissant le goût de Dédale pour les énigmes, en propose une à chacun de ses hôtes : faire passer un fil dans les circonvolutions de la coquille d'un escargot sans briser celle-ci. La solution est encore le fil d'Ariane. Dédale, réfugié en Sicile chez le roi Cocalos, la souffle à son hôte, en fait on pourrait dire qu'il s'en souvient : attacher un fil à une fourmi. Il est ainsi démasqué et contraint de tuer Minos en l'ébouillantant grâce à un bricolage des canalisations du palais.
 19. Cf. note 2, p. 142-143.
 20. Là-dessus, cf., bien sûr, Derrida, et notamment «La mythologie blanche» (*Marges*, Paris, Minuit, 1972, (coll. «Critique»), p. 247-324) et «Le facteur de la vérité» (*La Carte postale*, Paris, Aubier-Flammarion, 1980, (coll. «La philosophie en effet»), p. 441-524).
 21. Ce qu'illustre bien Gide, faisant parler Dédale : «Ta volonté n'y suffisant peut-être pas [...] j'ai donc imaginé ceci : relier Ariane et toi par un fil, figuration tangible du devoir. Ce fil te permettra, te forcera de revenir à elle après que tu te seras écarté. Conserve toutefois le ferme propos de ne pas le rompre, quel que puisse être le charme du labyrinthe, l'attrait de l'inconnu, l'entraînement de ton courage. Reviens à elle, ou c'en est fait de tout le reste, du meilleur. Ce fil sera ton attachement au passé. Reviens à lui. Reviens à toi. Car rien ne part de rien, et c'est sur ton passé, sur ce que tu es à présent, que tout ce que tu seras prend appui.» (*Thésée*, Paris, Gallimard, 1946, p. 53-54).
 22. L'allusion au personnage de «Divine» dans le *Notre-Dame des fleurs* de Genet n'est pas inadvertance. Le travesti aussi est cette femme qui ne peut pas être. Cf. Baudrillard : «L'écliptique du sexe» (*De la séduction*, Paris, Denoël-Gonthier, 1979, (coll. «Médiations»), p. 22-43).
 23. À ce sujet, cf. encore le texte de Deleuze cité à la note 16.
 24. *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 240.

LES ARTISTES...

leurs récentes expositions

LORRAINE AUDETTE

Maîtrise en arts plastiques (études en cours)
Université du Québec à Chicoutimi, Québec

- 1990 *Passages*
Centre universitaire Saint-Louis Maillet
Edmundston, Nouveau-Brunswick
- 1990 *Passages*
Centre d'Art de Gatineau, Québec
- 1989 *Flagrant délit d'absence*
Galerie l'Oeuvre de l'Autre,
Chicoutimi, Québec

ELMYNA BOUCHARD

Baccalauréat en arts plastiques, 1988
Université du Québec à Chicoutimi, Québec

- 1991 *Déjà 10 ans*
Espace virtuel, Chicoutimi, Québec
- 1990 *La jeune relève*
du Saguenay-Lac-Saint-Jean
Halle au Blé, Saint-Malo, France
- 1990 *D'ici*
Musée du Fjord, Ville de la Baie, Québec

PIERRE COSTIN

Maîtrise en arts plastiques (études en cours)
Université du Québec à Chicoutimi, Québec
Maître photographe depuis 1986

- 1989 *Une fenêtre sur...*
Bibliothèque Gabrielle Roy, Québec
- 1988 *Charivari*
Bibliothèque de l'Université d'Ottawa,
Québec
- 1986 *Carnet de voyage*
Galerie des Arts, Université Laval, Québec

JEAN-PIERRE HARVEY

- 1990 *Rive Nord*
Galerie du Collège Edouard-Montpetit,
Longueuil, Québec
- 1990 *Vision 90*
Galerie Lavalin, Montréal, Québec

- 1989 *Herbier*
Galerie Skol, Montréal, Québec

DANIEL JEAN

Maîtrise en arts plastiques, 1991
Université du Québec à Chicoutimi, Québec

- 1991 *Art simple*
Galerie Grave, Victoriaville, Québec
- 1990 *Autoportrait*
Galerie l'Oeuvre de l'Autre,
Chicoutimi, Québec
- 1990 *Art simple*
Espace virtuel, Chicoutimi, Québec

DENIS LANGLOIS

Doctorat en littérature et civilisation française, 1987
Université de Provence, Aix Marseille I, France

- 1991 *Moments vécus*
Centre national d'exposition,
Jonquières, Québec
- 1991 *Déjà 10 ans*
Espace virtuel, Chicoutimi, Québec
- 1991 *Passages*
Galerie d'art de l'Université de Moncton,
Moncton, Nouveau-Brunswick

GÉRALD OUELLET

Baccalauréat en arts plastiques, 1987
Université du Québec à Chicoutimi, Québec

- 1991 *Scénario de l'image*
Galerie Graff, Montréal, Québec
- 1990 *D'ici*
Musée du Fjord, Ville de la Baie, Québec
- 1990 *La relève*
Galerie Expression, St-Hyacinthe, Québec

NICHOLAS PITRE

Maîtrise en arts plastiques, 1991
Université du Québec à Chicoutimi, Québec

- 1991 *Taille Pouce*
Galerie Dare Dare, Montréal, Québec

- 1990 *Triennale internationale*
de Tournai, Belgique

- 1990 *Angle incarné*
Musée du Fjord,
Ville de la Baie, Québec

JEAN-PIERRE SÉGUIN

Maîtrise en arts plastiques, 1979
Université du Québec à Montréal, Québec

- 1991 *La dualité du discours*
Galerie Estampe Plus,
Québec, Québec
- 1990 *Dans dix ans, l'an 2000*
Maison de la Culture
de la ville de Montréal,
Montréal, Québec
- 1990 *Biennale du dessin,*
de l'estampe et du papier
Mairie du 4^e arrondissement,
Paris, France

HÉLÈNE TROTTIER

Baccalauréat en arts plastiques, 1988
Université du Québec à Chicoutimi, Québec

- 1991 *Dix ans d'estampe*
Espace virtuel, Chicoutimi, Québec
- 1990 *Oeuvres récentes*
Galerie Madeleine Lacerte,
Québec, Québec
- 1989 *Séductions*
Couloir Expo, Chicoutimi, Québec



Hélène TROTTIER, ORIGINAL, 1990, collagraphie, 79,5 x 210 cm

LES COLLABORATEURS...

DOSSIER : SÉMIOTIQUES DU QUOTIDIEN

JACQUES-B. BOUCHARD

Jacques B. Bouchard enseigne la littérature française et la sémiotique depuis 1972 à l'Université du Québec à Chicoutimi. Il a dirigé *Protée*. Il fait des recherches en programmation micro-informatique appliquée à la génération, à l'analyse, au montage et à l'animation de textes.

BERTRAND GERVAIS

Bertrand Gervais est professeur de sémiotique et de littérature au département d'Études littéraires et au programme de doctorat en sémiologie de l'Université du Québec à Montréal. Ses principaux champs de recherche sont les théories de la lecture, l'analyse des récits, les littératures populaires et la littérature américaine.

FERNAND ROY

Professeur au département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi, Fernand Roy a dirigé la revue *Protée*. Il collabore actuellement à un projet de recherche sur les figures de l'écrit dans le roman québécois d'avant 1960, projet qui entend reposer la question de la littérarité dans une perspective d'analyse sémio-narrative.

ANDREA SEMPRINI

Professeur de sémiotique à l'Institut des Hautes Études de la Communication (Celsa-Sorbonne) et directeur d'études dans un organisme de recherche privé. Il prépare un doctorat sur les fondements socio-sémiotiques des objets culturels, sous la direction de Paolo Fabbri. Il a publié des articles sur la sémiotique topologique, sur l'énonciation, sur la sémiotique des objets et sur la sémiotique appliquée au marketing.

GILLES THÉRIEN

Gilles Thérien est professeur de sémiotique au programme de doctorat en sémiotique de l'Université du Québec à Montréal. Il est aussi professeur de littérature au département d'études littéraires de la même université. Ses recherches portent principalement sur la théorie des signes, la sémiotique de la lecture, la sémiologie du cinéma, l'ethno-sémiotique et sur des domaines littéraires comme les Écrits de la Nouvelle-France et la littérature québécoise. Il est, entre autres, l'auteur de *Sémiologies*, l'éditeur de *Figures de l'Indien* et prépare actuellement un essai sur l'Indien imaginaire. Il a publié de nombreux articles (*Voix et Images*, *Littérature*, *RS/SI*, *Sémiotica*, *the American Journal of Semiotics*, *Littérales*, *Études françaises*, *Degré*, etc.).

JEAN-PIERRE VIDAL

Professeur à l'Université du Québec à Chicoutimi, fondateur et premier directeur de la revue *Protée*, Jean-Pierre Vidal est spécialiste du Nouveau Roman et a publié chez Hachette deux études sur des romans de Robbe-Grillet (*La Jalousie*, 1973 et *Dans le labyrinthe*, 1975) ainsi que de nombreux articles sur Simon, Pinget, Butor, Aquin, Des Roches, Lautréamont, Mallarmé, Jarry et Vian. Il a fait également paraître des fictions dans la Nouvelle Barre du jour, *Hobo-Québec*, ainsi que dans des revues belges et françaises.

RODRIGUE VILLENEUVE

Rodrigue Villeneuve est professeur au département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi, où il enseigne la sémiologie et la théâtralogie. Publie régulièrement dans des revues (*Protée*, *Études littéraires*, *Jeu*, *Canadian Theatre Review*, *Herbes rouges*...). S'intéresse actuellement aux traces de la représentation et d'abord à la photographie de théâtre. Fait aussi, depuis peu, de la mise en scène.

ARTICLES DIVERS

JEAN ARROUYE

Jean Arrouye est docteur en sémiologie de l'image et en esthétique et sciences de l'art. Il est professeur à l'Université de Provence et chargé de cours à l'École Nationale de la Photographie. Il assure aussi depuis plusieurs années un *workshop* de critique de la photographie aux Rencontres Internationales de la Photographie à Arles.

JACQUELINE BOUCHARD

Attachée au département d'anthropologie de l'Université Laval, Jacqueline Bouchard détient une maîtrise en anthropologie esthétique (mention spéciale d'excellence de la Faculté des Sciences sociales). Elle est praticienne en arts visuels et en littérature.

CLAUDE-MAURICE GAGNON

Claude-Maurice Gagnon rédige une thèse de doctorat (Université Laval) sur le phénomène de l'hétérogénéité qui traverse les productions hybrides de l'art actuel. Il s'est intéressé à la représentation du féminin dans la peinture symbolique, notamment dans celle de Gauguin. Il est chargé de cours en histoire de l'art contemporain et actuel à l'Université du Québec à Chicoutimi.

MICHEL RATTÉ

Musicien-compositeur-improvisateur bien connu au Canada des milieux du jazz et des musiques alternatives en général, Michel Ratté est notamment l'auteur, l'interprète et le directeur musical de *Musique~Idée* (*Amplitude*, 1990), un disque entièrement consacré à son œuvre. Il a aussi participé au disque du Quatuor de Jean Beaudet (*Justin Time Records*, 1988) et à celui de l'ensemble Yannick Rieu avec Paul Bley (*Amplitude*, 1990). Il a dernièrement publié dans la revue *Possibles*.



Elmyrna BOUCHARD, FENÊTRE II, 1990, collage, 121 x 90 cm (photo : Paul Cimon)

ARTICLES DIVERS

LES CHAMPS DE L'IMAGINAIRE

JEAN ARROUYE

Le roman de Jean Rouaud, *Les Champs d'honneur*, prix Goncourt 1990, est une tentative de restitution de la chronique d'une famille à partir de souvenirs et de documents. Parmi ceux-ci des photographies qui sont décrites dans le texte et qui donnent l'occasion d'une réflexion critique sur le médium. Si certaines permettent de connaître les gens qu'elles représentent, d'autres les montrent dans des attitudes ou des rôles trompeurs. Peu importe au fond, car c'est dans la mesure où elles se prêtent à l'interprétation et peuvent donner naissance à un récit vraisemblable qu'elles intéressent le romancier. La photographie se révèle ainsi plus objet d'imagination que de mémoire.

Jean Rouaud's novel, *Les Champs d'honneur*, which received the Goncourt Prize for 1990, reconstructs the story of a family through memories and documents. Among them are photographs, described in the book, which offer the opportunity for appraising the value of photographic testimony. Some provide reliable information on the people portrayed, but most show them assuming deceptive roles. Be that as it may, the writer is mainly interested in the possibility of photography strengthening narrative fiction. Thus photography seems more an incentive to imagination than a storage of memories.

Le roman de Jean Rouaud¹ tire son nom d'une image, une image au sens propre, «une image pieuse et patriotique [...] sertie d'un mince bandeau noir, monument de tristesse à l'en-tête d'un roman héroïque : "Les Champs d'Honneur", et au sous-titre d'une édition de gare : "Où coula à flots le Sang de France en 1914-1916"». Or le prix Goncourt n'est ni roman héroïque, ni roman de gare. Le décalage ironique entre l'effet que ce procédé de la mise en abyme assure d'ordinaire, de confirmation ou d'élucidation du sens de l'ensemble où elle intervient, et la dissonance clairement sensible ici — qu'on ne saurait manquer, car on est à dix pages de la fin du livre — entre la nature de cette image et le ton du roman mérite attention. D'autant plus que le roman n'est qu'un long récit mémoriel (ou plutôt un emboîtement de récits mémoriels), qu'il s'agit d'une image-mémorial, «pieux souvenir des héros, notamment de — inscrire à la suite le nom», et qu'elle n'est pas la seule image visuelle à interrompre ainsi la narration romanesque de la description détaillée de ce qu'elle représente. L'écriture de ce roman du souvenir a de toute évidence partie liée avec la reconsidération d'images héritées du passé.

Le dernier récit du livre, celui où se rencontre l'image éponyme, n'est-il pas en effet sorti de la scrutation du contenu de cette boîte de chaussures où le grand-père avait réuni, textes et images mêlés, «des photos, des cartes postales, des lettres, [...] et deux cahiers»? À partir de leur témoignage, le narrateur reconstitue l'aventure

de Pierre parti à la recherche du corps d'Émile, et la resitue dans l'histoire de sa famille, qui s'éclaire rétrospectivement de ce que permet de savoir ou de supputer la conjonction de ses propres souvenirs, d'écrits divers — les cahiers, carnet de route de Pierre, ses lettres à sa femme, les légendes des photos — et des images conservées — images «pieuses» et photographies —, tous témoignages partiels, se confortant ou se démentant l'un l'autre. Le paradoxe est que l'information fournie par le récit subjectif des impressions de voyage de Pierre apparaît plus précise et plus fiable que celle que l'on peut extraire de sa photographie au front, alors que d'ordinaire la photographie passe pour document objectif. Il ne fait ainsi aucun doute que la comparaison, établie par l'adoption du nom d'une image comme titre du roman, entre la subtile prolixité du récit et le simplisme syncrétique de la figure de convention, ne tourne à la confusion de l'image. Il apparaît donc que, outre ses vertus proprement narratives et stylistiques, le livre de Jean Rouaud a celle de suggérer une réflexion critique sur l'image. C'est de cela qu'il sera question ici.

Au demeurant l'«image» incriminée est autant, sinon plus, texte qu'image. Mais son texte est subordonné à l'image centrale de la croix et, pour mieux la servir, se fait lui-même figure par sa disposition typographique:

Une grande croix noire, porteuse en son centre du monogramme du Christ, s'auréole des noms des régions tragiques : l'Artois, la Serbie, les Darda-

nelles, la Marne et la Meuse, la Lorraine et l'Alsace, l'Argonne, l'Yser, comme une couronne d'effroi qui dénombre sur la trame de rameaux d'olivier le sous-ensemble des communes martyres, à l'aune du charnier, si bien que Vimy s'écrit aussi gros que Lens, Dixmude qu'Ostende, Les Épargnes que Nancy. (p. 162)

Par où l'on voit que composer une image c'est composer un sens, voire composer avec le sens, et que la chose ne va pas sans ambiguïté ou ambivalence.

De plus cette image, plus que mémoire des faits, se veut justification des actes, explication des causes et légitimation des éléments :

Que cette image rappelle à tous la gratitude que nous devons avoir envers Dieu pour la bataille prodigieuse de la Marne et, depuis, la solidité de notre front. Et si la bataille, comme il est écrit, tint à ce point du prodige, c'est-à-dire de la croix de Clovis dans le ciel de Tolbiac, de sainte Geneviève délivrant Paris, Jeanne d'Arc Orléans et Léon I^{er} obtenant du Vandale Genséric la vie sauve pour les habitants de Rome, c'est peut-être que Dieu était aussi avec nous, Père navré de voir ses fils user ainsi de leur liberté, gardant pour chacun la même pitié, le même amour désolé. (p. 162)

L'image de pitié est en définitive une image de mauvaise foi.

De toute façon, toute mise en forme d'une image, ou toute stylisation de ce qu'elle représente suppose une direction d'intention. Les images, pieuses encore, accrochées au mur de la chambre de la «petite tante» le confirment, et en particulier celle de sainte Thérèse de Lisieux :

L'artiste sulpicien, qui a le sens de l'universel, a gommé ces particularismes locaux au profit d'une jolie chose en sucre qui étreint dans ses bras, comme un champion cycliste, son légendaire buisson de roses. Derrière la tête encapuchonnée de la coiffe des carmélites, une auréole à l'or mat forme un cercle parfait dont le centre se situe au milieu du front. La sainte est cadrée en plan américain — l'artiste a coupé à mi-corps, on devine qu'il se méfie des pieds. On peut donner à un visage le bon Dieu sans confession, allonger la ligne, aplatiser les seins, raboter les hanches, mais l'érotisme du cou-de-pied n'est pas maîtrisable. Ainsi liftée, bien rétablie de sa phthisie, la petite soeur de l'enfant Jésus est en mesure d'accomplir ses miracles. (p. 67)

Plaisante façon d'insister sur le fait que le crédit que l'on prête aux images est fonction de leur apparence.

Préalablement Jean Rouaud avait rappelé que «sur les photos, la fille de monsieur Martin a la bouille ronde et normande, des joues à cidre». C'est que la rustique fille de monsieur Martin n'est pas encore l'épouse mystique

de Dieu : à chaque fonction son illustration propre. Cela voudrait-il dire aussi qu'il est deux sortes d'images : l'icône sulpicienne artificieuse et stylisée, et la photographie, épreuve de vérité, objective et réaliste? Rien n'est moins sûr. Il suffit de regarder la photographie de la tante si modeste :

Une seule fois on la surprit en flagrant délit de coquetterie, au mariage de papa et maman. Sur une photo du cortège, elle donne le bras à grand-père, pimpante dans une longue robe noire fourreau, un chapeau capeline incliné sur l'oreille, gants noirs, pochette noire, son petit visage chiffonné pointant glorieusement le menton. (p. 150)

Aussitôt le narrateur corrige :

Ce sublime chant du cygne en l'honneur de son neveu ne saurait effacer trente années de renoncement, d'oubli de soi. Elle a déjà cette allure générale de petite vieille qu'elle avait dû adopter l'année de ses vingt-six ans. Comment l'imaginer courant les magasins, arrêtant son choix sur une robe, et, gainée de noir face à son reflet dans un miroir, promenant ses mains sur ses pauvres formes? Plus sûrement elle doit sa tenue à grand-père, qui habilla de fait une grande partie de la noce. (p. 150)

Mais qui le saurait si le narrateur n'était pas de la famille, ne faisait partie des *happy few* capables de corriger ce que manifeste l'image par des savoirs extérieurs qui relativisent son témoignage, car la tante paraît parfaitement à son aise et naturelle?

elle a l'air ravi, ne cherchant pas à se cacher du photographe, la tête penchée sur l'épaule comme nous l'avons toujours vue et gentiment moquée, car c'était vraiment elle, sa marque, si bien que plus tard, devant les femmes de Modigliani, nous avons été quelque peu désappointés que d'autres pour cette inclinaison tirent une gloire qui lui revenait à elle. (p. 151)

Jean Rouaud s'amuse quand il écrit d'un même mouvement : «Le sursaut d'élégance, cette bouffée d'audace, une fois dans sa vie ce n'est pas abuser». Mais si, justement, cela abusera tous ceux qui, comme le grand-père retrouvant au grenier la photographie d'un être disparu dont on a oublié l'histoire et dont on essaie de retrouver et restituer l'existence, s'essaieront à faire parler cette image.

Or à voir le sort fait aux photographies par le narrateur, il semble qu'il y ait deux façons de faire parler une image.

D'abord *a contrario* de ce qu'elle montre, en corrigeant ses fallacieuses suggestions par ce que l'on sait par ailleurs sur ce qu'elle représente :

Elle se doute bien, dit le narrateur de la petite tante, que les regards flatteurs, les marques d'in-

térêt, s'adressent, plutôt qu'à elle, à la tête du cortège. Elle sait bien qu'elle ne possède pas la distinction toute parisienne de grand-père, qui, à son bras, porte la jaquette avec ce maintien aristocratique qu'enseigne la proximité des maîtres. On la sent prête, au premier faux pas, à retrouver ses jupes informes, son cabas noir écaillé et sa maisonnette dans le jardin. (p. 151)

Cette critique du témoignage de la photographie, qui finit par lui faire avouer quasiment le contraire de ce qu'elle semblait vouloir dire, n'est pas, on en conviendra aisément, à la portée du premier découvreur d'images venu.

L'autre façon d'interroger une image consiste, à l'inverse, à la prendre, si l'on peut dire, au mot, et à abonder dans le sens de ce qu'elle paraît déclarer à première vue. C'est le cas pour «la photo d'un beau noir et blanc» du départ de Pierre pour Commercy :

Pierre est au volant d'une voiture énorme, presque un autobus, sans doute nécessaire à son commerce de faïences en gros. La conduite est à droite, mais rien d'anglaise, simplement l'époque redoutait moins ce qui venait en sens inverse que de verser dans le fossé. Il pose le coude sur la vitre baissée, visage tourné vers le photographe, visiblement content de lui, car il sait que des automobiles semblables ne courent pas les rues, et bien moins encore les rues de la commune, peut-être est-ce la seule, signe d'une affaire prospère — d'où l'allure de notable, lunettes cerclées et moustache grisonnante légèrement frisée. Il s'est équipé contre le froid : chapeau, manteau, gants, cache-col. (p. 174)

Cette fois-ci tout concorde : le plan de l'expression, l'organisation des apparences, et le plan du contenu, les valeurs impliquées et reconnues, tirent dans le même sens. Cependant ce sont encore des savoirs extérieurs qui servent de critère, sinon de vérité, du moins de plausibilité. Si la pose pleine d'assurance, à la différence de l'air glorieux de la tante, est prise au sérieux comme indice de la personnalité d'un homme qui a réussi, si la voiture noire de celui-ci, au contraire de la «longue robe» de celle-là, n'est pas considérée comme un décor d'emprunt, c'est bien parce que l'on sait d'avance que cet homme est un commerçant prospère.

On pourrait se demander, sur ces deux exemples, si la valeur du témoignage de la photographie n'est pas dépendante de la nature de ce qu'elle représente, proportionnelle à la force de caractère de ceux qui y figurent : de sorte que les images de la petite Marie, si effacée, seraient forcément vouées à l'incertitude et celles du grand Pierre, si déterminé, nécessairement de sens simple. Ainsi se vérifierait la croyance, exposée par Balzac dans le *Cousin Pons*, que la photographie est une émanation de l'être des choses et des gens qu'elle donne à revoir.

Il est évidemment plus raisonnable de penser que le sens véritable d'une image n'est déterminable qu'en

proportion de la cohérence symbolique de ce qu'elle montre : la tante au «petit visage chiffonné», avec son «allure générale de petite vieille», ne peut être réellement partie prenante de cette fête de la jeunesse et de l'entrée dans la vie qu'est une noce, tandis que la scène du départ en automobile ne peut que fonctionner comme allégorie de l'esprit d'entreprise de celui qui s'y montre «visiblement content de lui». La photographie ne fournirait donc témoignage acceptable que dans la mesure où, faisant histoire, se prêtant à une lecture qui puisse récapituler tous les objets reconnaissables — nommables — sur la photographie et rendre compte de leur co-présence sans contradiction interne, elle respecte, comme le dit Barthes, cette «logique narrative [qui], il faut le reconnaître, n'est rien d'autre que le probable aristotélicien (opinion commune et non vérité scientifique); il est donc normal que lorsqu'on a voulu légaliser cette logique [...], ce soit encore une notion aristotélicienne que les premiers théoriciens classiques du récit ont mise en avant, celle du vraisemblable»². Mais, dit-il ailleurs, «le vraisemblable ne correspond pas fatalement à ce qui a été (ceci relève de l'histoire) [...] mais simplement à ce que le public croit possible, et qui peut être tout différent du réel historique»³.

Sans doute n'est-ce pas un simple hasard si Jean Rouaud place en fin de roman, au moment où la saga familiale rejoint l'histoire générale au terme d'une lente remontée du temps et de l'expansion progressive des souvenirs, la plus longue description d'une photographie, celle de Pierre, et s'il délègue à l'un de ses personnages, le grand-père (comme lui à la recherche du temps perdu), le soin de la scruter :

grand-père retournera longtemps entre ses mains la photo de Pierre au front, en bandes molletières et costume bleu horizon, engoncé dans une vareuse raide de crasse, le fusil crosse à terre tenu par le canon, les verres de ses lunettes presque opaques, le casque incliné d'une pichenette qui lui donne un air un peu faraud, à moins que ce travers ne résulte de la bourrade d'un camarade. Derrière lui, suspendues à une cheville fichée dans le flanc de la tranchée, une gourde et une musette à grenades. (p. 186)

Les détails s'accumulent, bandes molletières, costume bleu horizon, casque, fusil, gourde, musette à grenades — le barda réglementaire —, mais aucun qui ne dise autre chose que ce que la photographie, dans son ensemble, avait permis de reconnaître immédiatement, qu'il s'agit là d'un soldat au front. C'est une semblable redondance, constitutive par indices récurrents et complémentaires du vraisemblable, qui conférerait un sens univoque à la scène du départ : voiture, conducteur au volant, en tenue de route, «équipé contre le froid : chapeau, manteau, gants, cache-col», regard tourné vers l'avant; par contre, c'est l'impossibilité de repérer dans la photographie de la tante les éléments d'une telle isotopie qui faisait supposer que son «air ravi» n'était que momentané.

Cependant, ce n'est pas le constat de ce qui est par trop évident qui intéresse grand-père, mais, au-delà de l'apparence convenue de ce Pierre réduit à l'image convenable du poilu type, de supputer, à partir de quelques détails singuliers (le casque incliné, une statue de la Vierge, la pipe allumée), ce que peuvent être le caractère de l'homme, sa tendresse fraternelle, ou l'état d'esprit des troupes, à moins qu'il ne se laisse aller à une rêverie qui l'entraîne bien loin de ce qui se voit sur la photographie (mais ceci est un autre problème, celui de la photographie comme lieu d'implication fantasmatique):

et, dans une absidiole aménagée, une petite Sainte Vierge où il faut sans doute voir la patte de sa soeur Marie. Le temps de se mettre en place, il a posé sa pipe sur un banc improvisé. Du fourneau monte un mince filet de fumée qui ne donnera pas, ce signe indien, grande indication à la tranchée adverse. D'ailleurs, en face, ils fument aussi, écrivent à leur famille, et maudissent l'état-major qui, par un ordre brutal, les replongera incessamment dans la souffrance et la boue. La levée de terre est à peine plus haute que lui. S'il ne sort pas le nez, il n'a rien à craindre d'un tireur d'élite. Il mesurait un mètre soixante-dix et, note son livret militaire consigné lui aussi dans la boîte à chaussures, avait les yeux roux. Roux ? Grand-père se dit qu'à travers de tels iris toutes les épouses ont sans doute ce beau hâle cuivré qu'il cherchait lui-même sur le corps nu des femmes du Levant. (p. 186)

Ainsi la photographie, loin de fixer l'attention de qui la contemple sur le moment passé et le spectacle révolu dont elle garde la trace, l'en distrait, l'entraîne en imagination vers d'autres lieux et d'autres événements. Il suffit de la figure «déjà toute blanche» de la tante pour que le souvenir d'une journée festive soit supplanté par l'évocation d'une vie de renonciation, de l'«air sombre» d'un personnage (Alice, la femme de Pierre, «debout contre la portière») pour que le départ du voyageur partant à la recherche d'Émile soit le commencement d'une errance où il découvrira son désir pour celle qu'il quittait avec empressement, d'un sourire (du soldat à celle à l'intention de qui il se fait photographe) pour que la photographie de guerre devienne message d'amour. Ainsi l'image perd sa fixité, s'ouvre à la fabulation, devient matrice romanesque.

La photographie est alors semblable à cette fenêtre (vieille métaphore de l'image) que regarde l'écolier de la *Blessure d'Avril* de Vincenzo Consolo : «Dehors quelqu'un passe, je l'immobilise dans le cadre de la fenêtre» (p. 67). C'est la photo faite. Et voici ce qu'elle donne à imaginer:

Je pense à tout ce qui lui appartient, son père, sa mère, ses enfants, s'il est riche ou pauvre, s'il travaille ou non, les chagrins qui l'affligent, le plus important dans toute sa vie. La fenêtre s'élargit, s'élargit, embrasse de plus en plus d'espace et de temps, ce bourg, les autres bourgs, dix vingt cinquante ans et tout ce monde dedans, toutes ces histoires.⁴

Ainsi, peut-être, les *Champs d'honneur* de Jean Rouaud sont-ils sortis de la rencontre d'une image, fenêtre ouverte sur le passé, et, de fil en aiguille, de fils en aïeul, sur toutes les humeurs et les rumeurs qui constituent l'histoire et la mémoire de la famille du narrateur.

Ce pouvoir de faire histoire, de donner naissance au récit, tient à la fois à ce que recèle l'image et à ce qu'y décèle le spectateur. En témoigne l'effet produit par les portraits de famille rangés par le grand-père :

grand-père avait exhumé une série de portraits photographiques qu'il avait alignés face au fauteuil Voltaire à l'accoudoir brisé où il s'installait (en témoignait au pied un cendrier rempli de mégots), les classant non dans un souci généalogique mais en regroupant des familles de ressemblance, par affinités morphologiques, comme s'il avait cherché dans cette théorie de la réincarnation à retrouver la trace du passage de la vie, à saisir par ce fil rouge des similitudes une recette d'immortalité. Confronté à ces bribes de nous-mêmes éparpillées dans ces visages anciens pour la plupart inconnus, on ne pouvait nier être une partie perdurante de ceux-là. On reconnaissait dans les yeux de cette lointaine aïeule (un presque daguerréotype) les yeux intacts de Zizou et c'était troublant, cette transmission du regard à travers la mort. (p. 139)

La ressemblance résulte de la manipulation des images, la continuité reconnue entre tel visage et soi-même vient d'une corrélation nouvellement perçue, le «fil rouge des similitudes» n'est que le fil d'un récit que l'on déroule à plaisir, ou d'une rêverie qui, insensiblement, glisse du probable au possible et de la tentative vaine de la restauration du passé à l'exercice fécond de l'instauration d'une fiction.

Rien ne se prête plus, d'ailleurs, à ces lectures révélatrices, à cette imagination rétrospective des causes lointaines de la qualité d'une existence que les portraits, car la personne photographiée, par sa contenance et son expression, semble exhiber les prémices de l'histoire qu'on lui prêtera. Le sourire de Pierre aux tranchées contient toute sa vie de dévotion à sa femme à la forte mâchoire; l'expression de contentement qui se lit sur son visage au moment où il va partir pour sa pérégrination dans un pays couvert de neige, emblématiquement enfoui sous ce masque mortel couleur de faïence, assure qu'il reviendra à son point de départ et qu'une seconde photographie, identique et inverse, celle du retour, pourra alors être prise; quant à la petite tante comment ne pas reconnaître sa vocation à une vie toute «de renoncement, d'oubli de soi», à constater comment

sur toutes les photos d'elle, désaxant ce cou trop long, trop frêle pour tenir sa tête droite, il semble qu'elle cherche à regarder derrière le photographe, comme si celui-là s'interposait entre elle et quelque chose d'essentiel, comme si dans la nuit

de sa chambre-chapelle elle cherchait à contourner ce matelas de ténèbres pour tenter de capter un reflet de la lumière divine. (p. 102)

Ainsi, pour qui sait voir, chaque portrait révèle une part de vérité de l'être, confesse la confiance dans le monde ou la peur de l'existence de celui qui s'y montre, préfigure sa vie. Cette vérité, aperçue ou présumée, est de toute autre nature que celle que l'on reconnaît d'ordinaire à la photographie quand, ainsi que le veut Barthes, on n'y voit que la trace d'un «ça-a-été»⁵. Ce qui a été là, c'est un jeune homme dans une tranchée, un homme mûr dans une voiture ou une vieille dame dans un cortège de mariage. Ces états de fait sont bien loin d'être le tout de ce que retient et de ce qui retient le romancier, lecteur d'images à ses heures, mais surtout quêteur des indices révélateurs de la nature des êtres, inventeur – au double sens de qui découvre et imagine – de la substance affective de la vie des personnages auxquels il s'intéresse, casseur de la noix des apparences:

Qu'y a-t-il à l'intérieur d'une noix ? L'imagination s'emballe : la caverne d'Ali Baba ? Le bois de la vraie Croix ? La voix de Rudolf Valentino ? On la casse et on l'avale. On apprend qu'elle contient oligo-éléments et vitamines, glucides et lipides, mais que la caverne d'Ali Baba est dans la tête de Schéhérazade, le bois de la Vraie Croix dans l'arbre de la Connaissance et la voix de Rudolf Valentino dans le regard du sourd. (p. 141)

Telle est la photographie : simultanément réceptacle des glucides et lipides nourriciers de la mémoire documentaire, et chambre de résonance où se réverbère l'imaginaire mythique.

Pour le romancier, ce que les images-épaves du grenier peuvent lui donner à (re)connaître du passé est du même ordre que ce que laisse percevoir du monde extérieur le pare-brise embué de la 2 CV de grand-père. Qui veut voir le paysage tel qu'il est – était – ne peut qu'être déçu. Il lui faut corriger ce qu'il en aperçoit par ce qu'il sait, présumer le fossé derrière l'ombre du bord de la route – dénoncer la tristesse d'une vie sous la robe de fête. Qui voudrait s'en tenir au seul témoignage de cette image fragmentaire qu'est la photographie ou à la vue étroite qu'offre le morceau de pare-brise impatientement nettoyé par grand-mère, doit convenir que le bénéfice est bien maigre : «par la trouée ainsi obtenue à travers la fine couche de buée, par cette vue directe sur l'état du pare-brise, il apparaissait clairement qu'on ne voyait rien».

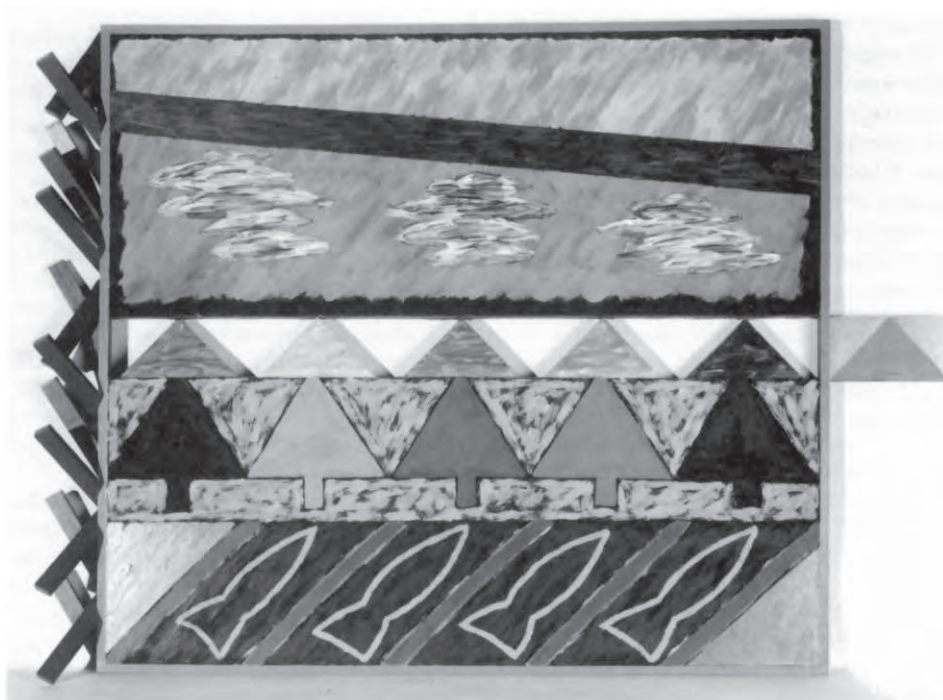
«La 2 CV est une boîte crânienne», un «domaine de pensées», autant dire une métaphore de la mémoire, progressant lentement à travers la pluie sempiternelle, image du temps qui s'écoule. Dans la voiture, l'eau s'infiltre sous forme de gouttes ou de bruine. La trop réaliste grand-mère qui voudrait y voir clair souffre de ne pouvoir échapper à l'emprise du temps. Grand-père, poète méditatif, s'accommode aussi bien de la vue estompée que de l'humidité ambiante. Il poursuit sa route, imperturbable, «absorbé», tout entier à «la contemplation d'une ligne bleue imaginaire».

Le romancier est comme grand-père, avançant «à l'aveuglette» vers cette «ligne bleue imaginaire», horizon du sens des images qu'il scrute, tentant d'en «percer le secret» et d'atteindre à la compréhension des êtres qui se sont confiés – ainsi dit-on – au photographe :

Pierre sourit du fond de l'horreur, c'est la meilleure nouvelle qu'il donne. La destinataire de ce bonheur se lit au dos: «à celle que j'aime tant». Et grand-père tourne et retourne la photo entre ses mains, comme si par cette manipulation rapide il allait saisir le pont mystérieux qui relie l'envers et l'endroit, le lieu tragique et la formule tendre, comme si dans l'épaisseur de la tranche gisait ce composé d'amour et de mort qu'atteste la proximité des dates sur la dalle de granit. (p. 187)

«Dans l'épaisseur de la tranche», entre image et texte, entre ces deux formes possibles de la cristallisation du temps passé, entre mémoire et imagination, dans le «champ» de la photographie, toute la douceur et la torpeur des vies mortes ordinaires et toute l'horreur et la douleur des vies sacrifiées à la guerre sont en attente, et soudain l'envers et l'endroit ne font plus qu'un sous le regard de l'écrivain, le tragique et la tendresse se confondent, le passé de l'histoire et le présent de la conscience se rejoignent. «Oh, arrêtez tout !» Mais il n'est plus temps; l'écriture se déploie et l'imaginaire fait son oeuvre.

-
1. Jean Rouaud, *Les Champs d'honneur*, Paris, Minuit, 1990.
 2. Roland Barthes, «Les suites d'action», in *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985.
 3. Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966.
 4. Vincenzo Consolo, *La Blessure d'Avril*, Paris, Le promeneur, 1990, p. 67.
 5. Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard / Seuil, «Cahiers du cinéma», 1980.



Jean-Marie MARTIN, *Série de !*, acrylique sur velours; bois, 140 x 194,5 cm.
Collection Musée du Québec. Photo : J.G. Kérourac.

UN PAYSAGE POST-MODERNE :

lecture sémiotique de *Série de!* de Jean-Marie Martin

CLAUDE-MAURICE GAGNON

D'un point de vue théorique, la sémiotique visuelle permet à l'historien d'art et au critique de cerner les différents codes syntaxiques mis en oeuvre dans la construction bi- et/ou tridimensionnelle de l'objet artistique. À partir des contributions sémiotiques développées par Fernande Saint-Martin, cet essai propose une analyse de l'organisation spatiale qui structure le tableau-objet de Jean-Marie Martin, *Série de!*, et suggère quelques hypothèses sémantiques fondées sur cette construction syntaxique/topologique.

From the theoretical point of view, visual semiotics allows art historians and critics to define the various syntactical codes at work in the bi- or tri-dimensional construction of an artistic object. Using the semiotic tools developed by Fernande Saint-Martin, this article offers an analysis of the spatial organization which structures *Série de!*, an "object-painting" by Jean-Marie Martin, and suggests several semantic hypotheses based on that syntactical/topological construction.

1. LE CORPUS NÉO-FIGURATIF DE JEAN-MARIE MARTIN

La nouvelle peinture, celle que l'on qualifie de peinture néo-figurative ou néo-expressionniste, s'inscrit dans l'axe post-moderne des années 1980. Réévaluant de façon critique les acquis du passé artistique et culturel, la peinture néo-figurative questionne la sémiologie visuelle par la complexité de son langage, lequel s'articule autour de la problématique du retour à la figuration et de l'hétérogénéité des codes artistiques, pour donner lieu à une représentation simulacre, conduite par des procédés syntaxiques hybrides qui viennent mettre en valeur l'hyper-matérialité de l'oeuvre et de son message¹.

Dans ce contexte, la démarche de l'artiste québécois Jean-Marie Martin — il vit à New York depuis 1979 — s'impose par la pertinence de son propos interrogatif et exploratoire face à la réactualisation de la représentation en peinture et aux limites de la spécificité de ce médium. Plus particulièrement, son implication et/ou sa participation à la peinture néo-figurative se concentre dans la série *Paysages/Collages*, réalisée entre 1983 et 1987, dans laquelle le traitement baroque du paysage vient déstabiliser les acquis d'une iconographie de la nature basée sur la représentation mimétique. Toutefois, les oeuvres postérieures à la série *Paysages/Collages* se détachent de

la problématique de la représentation dans la peinture néo-figurative.

Ainsi, dans sa dernière série, intitulée *Simulacre de paysages* (1988-1989), Martin s'adonne à la réalisation de surfaces picturales monochromes et minimalistes auxquelles il intègre des *ready-mades* dont la mécanique fonctionne (cadran sonore, système vidéo diffusant des images animées du paysage, radio de laquelle jaillit la musique de la mer, etc.). Par l'adjonction de l'objet technologique en opération à la surface picturale, il procède au détournement de la fonction graphique, ce processus venant systématiquement altérer et pervertir la conception admise de ce qu'est une peinture. Dès lors, on ne peut plus relier ces oeuvres récentes au champ de la peinture et le rapport à la Nouvelle Figuration s'évanouit, cédant la place à une conception juddienne de l'oeuvre d'art dans laquelle celle-ci serait envisagée en tant qu'«objet spécifique», c'est-à-dire ne relevant ni de la peinture, ni de la sculpture².

2. UNE OEUVRE À LIRE : *Série de !*

Dans le corpus néo-figuratif de Martin, *Série de !* constitue une oeuvre charnière : profondément picturale, elle est la première à s'y affirmer comme tableau-objet en faisant intervenir, dans la construction syntaxique,

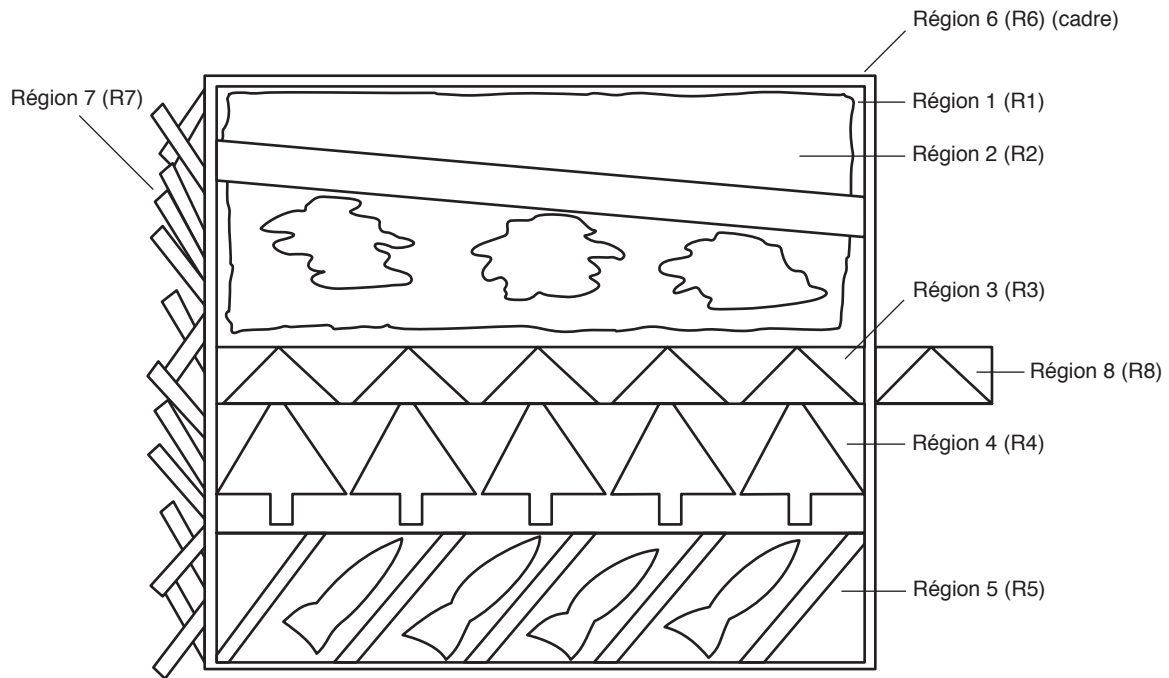


Illustration A

SÉRIE DE! Segmentation du plan pictural en 8 régions

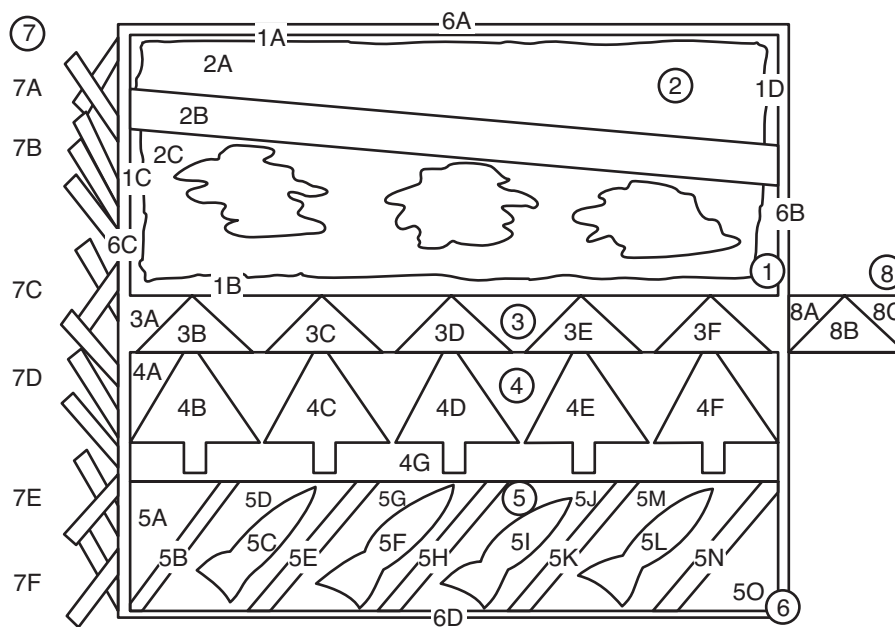


Illustration B

SÉRIE DE! Différenciation des régions et des sous-régions

les rapports hétérogènes de la bi- et de la tridimensionnalité, tout en supportant, sur le plan sémantique, une représentation du paysage qui opère ironiquement, sur le mode du fragment, par la répétition de signes iconiques naturalistes et projette la mise en forme symbolique d'un simulacre de la nature³.

Cherchant spécifiquement, d'une part, à comprendre comment s'agencent, s'ordonnent les traits distinctifs de l'espace pictural dans la peinture néo-figurative de Martin, je privilégierai ici la lecture des aspects syntaxiques de *Série de !*, laquelle s'élaborera à partir de la référence au modèle d'analyse syntaxique développé dans la sémiologie visuelle de Fernande Saint-Martin, principalement dans ses ouvrages *Les Fondements topologiques de la peinture*⁴ et *Sémiologie du langage visuel*⁵. De fait, il s'agira de cerner, d'identifier et de décrire, par une construction syntaxique/topologique, les différents types d'énoncés visuels formulés dans *Série de !*, en tenant compte des mouvements d'interrelation dynamiques qui se produisent entre les unités de base que sont les variables visuelles (couleur/tonalité, texture, frontière/forme, orientation/vectorialité, dimension, implantation dans le plan) et les opérateurs topologiques considérés comme facteurs de jonction et de disjonction. Dans ce sens, l'accent portera sur l'analyse des opérations (voisinage, séparation, enveloppement, succession, continuité et discontinuité) qui se manifestent dans ce texte visuel⁶.

Procédant de cette construction syntaxique/topologique, je proposerai, d'autre part, quelques hypothèses sur le contenu sémantique de *Série de !*. Ces hypothèses tenteront de montrer comment cette oeuvre s'insère dans la post-modernité par son caractère transdisciplinaire, transhistorique et transculturel, ainsi que par sa représentation simulacre du paysage.

3. ANALYSE SYNTAXIQUE/TOPOLOGIQUE

La lecture sémiologique d'une oeuvre visuelle exige son découpage en régions principales à l'intérieur desquelles sont établies des sous-régions. La segmentation des régions principales est conduite par la vision périphérique, tandis que celle des sous-régions est menée par la vision maculaire/fovéale. Ce découpage systématique ne vise à rien d'autre qu'à tenir compte de la globalité de l'oeuvre et des multiples manifestations d'interrelation syntaxiques/topologiques qui la structurent. Ainsi, dans l'analyse que je propose, *Série de !* a été fragmentée en huit régions principales (identifiées selon le code suivant : R1, R2, R3, etc.), lesquelles comportent plusieurs sous-régions distinctes (identifiées selon le code R1A, R1B, R1C, etc., R2A, R2B, R2C, etc.). Sans plus de préambule et en référant aux illustrations A (segmentation du plan pictural en huit régions) et B (différenciation des régions et des sous-régions), ainsi qu'à la reproduction de l'oeuvre, j'invite le lecteur à observer ce système de plus près.

R6/R1/R2

Dans *Série de !*, le cadre (R6) constitue une région fortement dynamisée. Cette bordure de bois, d'environ 3 pouces d'épaisseur, est picturalisée par l'application d'une peinture de couleur verte et sert à la fois de cadre et de support. En tant que cadre, R6 délimite les dimensions de l'oeuvre et son format, ainsi qu'il enveloppe l'ensemble des régions internes de l'espace pictural. En tant que support, il reçoit, en ses axes centrifuges extérieurs, les éléments tridimensionnels de R7 et R8.

R6 enveloppe R1, sauf en son axe horizontal inférieur. À son tour, R1, en tant que fond, enveloppe R2. Cette réception par R6 de R1 et par R1 de R2 témoigne d'un rapport d'enveloppement et de séparation de toutes ces formes fermées (on peut faire le tour de chacune d'elles).

R6, R1 et R2 se présentent comme des structures rectangulaires qui s'emboîtent l'une dans l'autre et dont la dimensionnalité des formes se caractérise par des contrastes grand/petit : R6 représente le plus grand rectangle prenant en charge R1, lequel reçoit R2, plus petit que lui. R6 enveloppe donc R1 en trois endroits bien distincts — sur l'axe horizontal supérieur (R6A), ainsi que sur les deux côtés qui marquent la verticalité (R6B, R6C) —, tandis que l'axe horizontal inférieur de R1 (R1B) est plutôt en rapport de séparation avec R3. R2 pose toute sa superficie sur R1 qui se trouve à l'envelopper globalement dans tous ses axes.

R1

En tant que fond sur lequel se juxtaposent des formes, R1 se distingue elle-même en deux sous-régions : R1A et R1B. Cette séparation est marquée par la différence chromatique subtile qui les oppose, R1A étant plus nettement bleue et R1B, plus violacée. Cette affirmation chromatique du bleu et du violet en R1 est reprise en R5 et, plus particulièrement, dans les sous-régions R5B, D, E, G, H, J, K, M, N, favorisant ainsi un rapport de voisinage entre les sous-régions bleues et violettes de R1 et R5. Toutefois, si ces deux couleurs sont étendues uniformément en R1, le bleu offert en R5 est texturé avec des effets contrastants de lumière. Quant à la localisation spatiale de R1, on peut lire que les sous-régions R1A et R1B sont dans un rapport de séparation, d'abord entre elles, ensuite avec les sous-régions de R2, ainsi qu'avec les sous-régions déjà identifiées de R6 et R3, sans pour autant que le rapport de continuité qui lie tous ces champs de forces entre eux soit réduit, atténué ou menacé.

R2

Si on a repéré en R1 deux sous-régions s'affirmant par une différenciation chromatique allant du bleu au violet, on en retrace une autre en R2 qui va permettre d'établir des sous-régions nettement circonscrites :

R2A, R2B, R2C. Cette différenciation chromatique, qui distingue les sous-régions de R2, se situe dans la relation du vert (R2A) au bleu (R2C), brisée par l'affirmation du noir (R2B). Elle provoque des effets de volumétrisation par variables chromatiques juxtaposées et soutenues par des champs de couleurs texturées : en R2A, du jaune et du vert sont juxtaposés; en R2B, le noir dominant est hachuré par l'application de petites raies dorées; en R2C, des traces indigo traversent le fond bleu sur lequel contrastent des formes «nuagistes» construites avec des effets modulés. De plus, tous ces champs de couleurs sont travaillés, tant du côté du vert que du bleu, à la verticale, d'une manière vaporeuse qui suggère un espace illusionniste : le ciel, référence qui se trouve plus ou moins perturbée par la présence du noir et du doré dans l'oblique R2C.

La référence à l'espace illusionniste du firmament est aussi manifestement soulignée 1) par les frontières imprécises qui circonscrivent les limites spatiales de R2A et R2C — marquant, une autre fois, l'idée de flou —, lesquelles sont apposées sur les sous-régions R1A et R1B, dont les couleurs sont plus foncées et en aplat, ce qui contribue à bien cerner la séparation de ces régions, ainsi que 2) par l'addition au fond bleu, en R2C, de formes iconisées par indices naturalistes illustrant des nuages, lesquelles sont fermées et texturées au même titre que le fond atmosphérique qui les accueille. Les motifs «nuages» s'inscrivent entre eux et le fond atmosphérique dans un rapport de voisinage/séparation (on retrace, au niveau des chromatismes, des touches bleues réparties tant sur le fond que sur les nuages) et sont positionnés à l'horizontale dans un rapport d'ordre par succession, cet arrangement ayant pour effet de souligner la répétition du motif. Enfin, on aura remarqué que les nuages apparaissent conventionnellement dans une région qui appartient au haut de l'espace pictural et que ces masses en suspension, posées sur ce fond atmosphérique, viennent renforcer l'idée de gravité et l'horizontalité investie par la plupart des régions déjà décrites.

Les rapports topologiques que je viens d'identifier (enveloppement, voisinage, séparation, ordre par succession), qui marquent la continuité s'établissant entre R6, R1 et R2, suggèrent une profondeur proxémique ou rapprochée, accentuée par l'insistance de la forme oblique fermée qui constitue la sous-région R2B.

R3

La lecture de R3 m'amène à poser que l'espace intérieur de *Série de I* est conçu à la manière d'un diptyque et que la totalité de cette oeuvre néo-figurative donne lieu à un tableau-objet où se conjuguent les codes de la peinture et de la sculpture.

L'espace intérieur présente deux super-régions constituées par l'ensemble R6, R1, R2, d'une part, et l'ensemble R6, R4, R5, d'autre part, qui se trouvent paradoxalement liées et divisées par la région centrale

R3. Contenues par le cadre de bois (R6) qui a été picturalisé, les régions R1 et R2, puis R4 et R5 sont des surfaces marquées par la planéité et la référence au médium de la peinture. Conséquemment, ces deux super-régions ont une construction hybride qui s'allie les caractéristiques de la bi- et de la tridimensionnalité. Ces manifestations d'hybridité se poursuivent en R3 où une série de cinq triangles réguliers, en bois, sont disposés horizontalement et ponctués par des espaces vides qui, évidemment, ne sont pas des espaces topologiques. Comme le cadre de bois, ces objets volumétriques sont picturalisés, tandis que les espaces vides laissent apparaître l'espace du mur.

Ainsi, comme les deux super-régions déjà cernées dans l'espace intérieur de *Série de I*, R3 se définit également par la présence d'hétérogénéités spatiales (se répétant d'ailleurs dans l'espace extérieur du tableau, en R7 et en R8 : rapport de voisinage) qui, bien qu'elles provoquent des tensions structurelles ou une déstabilisation du rapport de continuité, ne viennent pas l'anéantir. Autrement dit, ces hétérogénéités spatiales, qui participent de la structure syntaxique et sémantique de l'oeuvre, sont assimilables ou peuvent être résorbées par la construction topologique, soit par la mise au jour des rapports de voisinage, séparation, ordre par succession, etc., que R3 et ces super-régions maintiennent dans leur relation aux autres régions du texte visuel, malgré l'introduction d'éléments extra-picturaux et la présence de vides que ceux-ci entraînent.

Cela dit, R3 s'impose donc, en plein centre du tableau, comme ligne d'horizon structurée de formes pleines fermées et de formes vides. Très rapprochées entre elles, les formes pleines fermées, identifiables ici au motif «montagne» sont dans un rapport de voisinage/séparation et sont positionnées, comme les «nuages» en R2C, les «arbres» en R4 et les «poissons» en R5, dans un rapport d'ordre par succession, lequel est renforcé par l'effet modulaire des formes. De plus, ces formes sont organisées selon le principe de la figure sur fond, un fond vide qui marque une ouverture sur un autre espace que celui du tableau, soit celui du mur. Au niveau chromatique, le vert est repris en référence à R2A et R4 (rapport de voisinage) et on distingue cinq tonalités différentes correspondant d'ailleurs à chacune des formes fermées, lesquelles sont identiques et géométriquement conformes à un triangle équilatéral. Le jaune qui texture le vert de R2A, contribuant à l'impression vaporeuse, est abandonné. Ici, les modulés qui soulignent l'effet atmosphérique et qui participent de la volumétrisation sont plutôt travaillés à partir du blanc dans les trois triangles du centre, et du noir dans les deux triangles centrifuges. Il faut noter que ces deux triangles sont également plus foncés que ceux du centre, produisant ainsi un effet de resserrement, de limite, d'entourage.

Lançant un clin d'oeil ironique à l'espace euclidien, par la relation des objets volumétriques à l'espace vide du fond, R3 questionne les espaces proxémiques des

deux super-régions internes du tableau (R6, R1, R2; R6, R4, R5) et de la région R8, qui vient prolonger à l'extérieur du cadre la ligne d'horizon actualisée par R3. Ainsi, on constate, en R8, que le motif «montagne» est repris dans un espace plein, contrastant avec le fond vide de R3 et permettant un rapport de voisinage avec R3, lequel est marqué par la récurrence formelle du motif «montagne», la répétition de sa couleur et de sa dimension, de même que par un rapport de séparation déterminé par la présence verticale de R6B.

Une hypothèse concernant la fonction disjonctive de R3 pointerait l'opérationnalisation ironique, par l'artiste néo-figuratif, du métissage des codes de la peinture et de la sculpture, ce métissage donnant lieu, ici au tableau-objet, qui, en procédant à l'inclusion d'une troisième dimension et/ou d'éléments extra-picturaux, propose une redéfinition post-moderne des paramètres et des conventions modernistes de la peinture, comme l'explique Jean-Marie Martin :

Mes peintures sont plus une réflexion sur la peinture que des entités de peinture. La compréhension de ma peinture doit aussi être liée à l'histoire de la mort de la peinture, dans un désir d'élargir le champ de la peinture aux autres formes de production artistique, dans un questionnement sur l'accrochage, dans un processus de rapport du spectateur à l'oeuvre ainsi que dans l'affirmation du plaisir de créer et de remettre en question les acquis culturels [...] de la peinture.
(manuscrit non daté)

Dans ce sens, il faudrait considérer les objets tridimensionnels et les espaces vides insérés dans cette région et dans cette oeuvre comme des propositions syntaxiques visant une reformulation du sémantisme dans une représentation picturale néo-figurative marquée par la cohabitation d'éléments picturaux et extra-picturaux et donnant forme à un système où se manifestent l'hybridité de la structure spatiale et une signification opérant au second degré.

R4

R4 est enveloppée et séparée en son axe horizontal supérieur par R3, en ses axes centrifuges par R6B et R6C (qui sont dans un rapport de voisinage), et en son axe horizontal inférieur par R5A. L'enveloppement de R4 inscrit cette région dans une forme géométrique rectangulaire positionnée à l'horizontale, bien propre à la structure de *Série de !*

R4 s'affirme par des formes fermées, organisées selon le principe de la figure sur fond. Il s'agit de cinq formes iconisées par des indices naturalistes, représentant une série d'arbres à la cime tronquée et dont le contour est cerné avec insistance. Ces formes fermées sont toutes de même dimension, comme en R3 les formes/signes «montagnes» dont elles reprennent partiellement la forme et totalement la position.

Au niveau chromatique, on reconnaît la même organisation qu'en R3 : deux formes/signes «arbres», plus foncées (noires), sont positionnées aux extrémités centrifuges et «retiennent» au centre trois autres formes similaires dont les tonalités de vert sont identiques à celles des formes/signes «montagnes» au-dessus d'elles (rapport de voisinage). Les modulés qui texturent les formes/signes «montagnes» sont soustraits des formes/signes «arbres», sauf en ce qui concerne celles situées aux extrémités centrifuges (R4), lesquelles offrent des effets de texture laissant entrevoir le support/velours du tableau, comme cela est également le cas en R5, plus spécifiquement, dans l'espace des formes parallélogrammes positionnées en oblique. De plus, il faut ajouter que la relation en R4 des figures au fond suggère un espace rapproché.

Les éléments iconiques réalistes/naturalistes «arbres» sont alignés sériellement à l'horizontale comme les formes/signes «nuages» (R2C), «montagnes» (R3) et «poissons» (R5). Enfin, tous ces éléments iconiques sont placés à l'intérieur de bandes rectangulaires parallèles les unes aux autres, ce parallélisme marquant avec force les rapports topologiques de continuité, de voisinage et de juxtaposition ainsi que les profondeurs proxémiques qui conduisent le système perspectiviste de *Série de !*, lequel exploite la perspective parallèle⁷.

R5

R5, composée de formes fermées, est enveloppée en son axe horizontal supérieur par R4G, en ses axes centrifuges par R6B et R6C et en son axe horizontal inférieur par R6D.

Si la plupart des régions lues jusqu'à maintenant ne présentaient, à l'horizontale, que des éléments iconiques similaires, R5 offre quatre motifs différents : 1) deux formes triangulaires similaires répétées aux extrémités centrifuges; 2) des bandes obliques violettes en forme de rectangles étroits qui entourent 3) des formes parallélogrammes bleues; 4) des formes iconisées par indices naturalistes «poissons», posées sur les bandes parallélogrammes bleues. Tous ces éléments iconiques qui constituent les sous-régions de R5 sont entre eux dans un rapport de voisinage/séparation, d'enveloppement et d'ordre par succession, marqué par la répétition, la symétrie et l'asymétrie, de même que par la proximité; ils entretiennent également des rapports topologiques avec les autres régions du tableau.

Les formes triangulaires R5A et R5O s'inscrivent dans un rapport de voisinage avec celles se trouvant en R8A et R8C. Ce voisinage s'explique tant par leurs parentés formelles, chromatiques et de textures que par leur positionnement centrifuge dans l'espace de leur bande rectangulaire respective.

Les bandes obliques rectangulaires violettes R5B, E, H, K, N, sont dans un rapport de voisinage, au niveau

de la couleur, 1) avec la sous-région R1B et 2) avec celles situées en R7 : R7A, C, E et F, plus précisément. Elles sont aussi dans un rapport de voisinage, au niveau de la forme et de leur positionnement spatial en oblique, avec toutes celles de R7 et avec R2B.

Les formes parallélogrammes bleues, dont les frontières relevées de blanc suggèrent ainsi la volumétrie, sont en rapport de voisinage, au niveau de la couleur, avec R1A et, au niveau du positionnement en oblique, avec R7 et R2B. On remarque que le positionnement en oblique de ces parallélogrammes provoque 1) un rapport de séparation avec toutes les autres régions du tableau enveloppées par le cadre, lesquelles sont surtout marquées par l'horizontalité et/ou la verticalité, à l'exclusion de R2B qui est également positionnée en oblique, et 2) un mouvement ascensionnel renforcé par la position du motif «poisson» dans la forme parallélogramme (la tête vers le haut), mouvement qui est barré par l'oblique R2c et soutenu ou réaffirmé, en R6A, par l'axe horizontal supérieur du cadre.

Enfin, les «poissons» roses épousent le positionnement en oblique des fonds qui les reçoivent, c'est-à-dire les formes géométriques parallélogrammes bleues situées en R5D, G, J, M, et qui sont entourées de chaque côté par une bande rectangulaire oblique violette (R5B, E, H, K, N). Ce positionnement en oblique des signes idéographiques «poissons» produit une séparation avec les autres éléments iconiques réalistes/naturalistes, qui sont positionnés sur un axe horizontal ou vertical, et marque le rythme de toutes ces figures entre elles : cette séparation ne trouble pas la continuité mais, au contraire, dynamise la structure spatiale de l'oeuvre.

R6, R7, R8

Le cadre (R6) enveloppe, entoure, contient, une structure picturale hybride constituée 1) en son espace intérieur, par deux bandes rectangulaires horizontales — dont le support est le velours — qui se détachent l'une de l'autre et sont séparées au centre par une bande d'éléments sculpturaux iconisés (R3); 2) en son espace extérieur, du côté gauche, par une frange d'éléments de bois (R7) positionnés sériellement sur la verticalité, ces éléments pointant soit vers le haut (mouvement d'ascension), soit vers le bas (mouvement de descente), permettant ainsi la rencontre de diagonales selon une construction en croisement impliquant l'avant et l'arrière; et 3) en son espace extérieur, du côté droit, par une forme rectangulaire en bois sur laquelle la picturalité s'organise (R8), donnant lieu à un petit tableau juxtaposé au grand tableau — clin d'oeil à l'histoire occidentale du tableau, comme il a été dit.

En guise de synthèse, je ne rappelle seulement que quelques traits distinctifs de *Série de !* dont je tiendrai compte dans les hypothèses sémantiques qui suivent. La sélection de ces éléments syntaxiques/topologiques concerne plus particulièrement l'aspect transdisciplinaire de l'oeuvre, lequel sous-tend, de par l'organisation

spatiale et plastique qu'il met en place, une représentation baroque et simulacre du paysage.

A. En tant qu'oeuvre néo-figurative, *Série de !* s'affirme d'abord comme tableau-objet privilégiant le métissage des codes de la bi- et de la tridimensionnalité, par l'introduction d'éléments picturaux, d'une part, d'éléments extra-picturaux et d'espaces vides associables à la volumétrie, d'autre part. Ainsi, la fabrication hybride qui caractérise ce tableau-objet provoque des discontinuités dans le champ spatial, discontinuités que l'analyse syntaxique/topologique résorbe par la saisie des rapports topologiques d'enveloppement, voisinage, séparation, ordre par succession, continuité, discontinuité.

B. L'espace interne de *Série de !* se rapproche ironiquement de la structure du diptyque. Cet espace est organisé par deux super-régions (R6, R1, R2; R6, R4, R5) dont les surfaces picturales ont comme support le velours; celles-ci sont enveloppées par le cadre de bois (R6) et séparées par la région centrale R3. De plus, cet ensemble visuel est également agencé par la juxtaposition de bandes rectangulaires parallèles, par des profondeurs proxémiques et euclidiennes ainsi que par une perspective parallèle.

C. L'espace externe de *Série de !* met en valeur le cadre (R6), la frange de bois (R7) et le petit tableau (R8), qui sont tous des objets tridimensionnels dont le support (bois) a été picturalisé. L'intégration de ces objets volumétriques par la construction syntaxique/topologique oblige l'artiste à une réflexion critique concernant la fonction du cadre ainsi que la planéité et la spécificité de la peinture moderniste.

D. Les signes iconiques réalistes/naturalistes sont construits à partir d'une représentation idéographique synthétique qui fait référence au concept de la forme suggérée. Ces signes iconiques sont associés de façon mimétique/réaliste aux pôles chromatiques :

- ° R1, R2 —> «ciel» : bleu, vert, violet, noir/blanc;
- ° R3, R8 —> «montagnes» : vert, noir/blanc;
- ° R4 —> «arbres» : vert, jaune, noir/blanc;
- ° R5 —> «poissons» : violet, bleu, rose, noir/blanc;
- ° R6 —> «cadre» : vert;
- ° R7 —> «frange» : rouge, violet.

Dans le cas des textures, on note également un traitement naturaliste de l'espace atmosphérique (R2A, B, C), des nuages (R2C) et des montagnes (R3).

4. HYPOTHÈSES SÉMANTIQUES

Si l'analyse syntaxique/topologique a permis de cerner, dans *Série de !*, des manifestations de transdisciplinarité marquées par l'actualisation hétérogène des

codes de la bi- et de la tridimensionnalité, une observation, même sommaire, de l'ensemble du corpus de Jean-Marie Martin, vient confirmer que ce type de métissage syntaxique participe de la spécificité de son langage pictural.

Ainsi, dès sa première série, intitulée *Faux-Cadres* (1974-1977), on constate son adhésion aux propositions formelles de Stella par l'entreprise d'une démarche axée sur une recherche plastique rigoureusement critique à l'endroit de la fonction du cadre, du support-toile et de la représentation dans la tradition picturale occidentale. En ce sens, la dizaine d'oeuvres que comporte cette série problématisent l'objet pictural, transgressent les codes établis dans la discipline de la peinture et remettent en question les concepts de «pureté» et de «planéité» véhiculés par le modernisme greenbergien. Conséquemment, la démarche que Martin privilégie dans la réalisation des oeuvres de *Faux-Cadres* se trouve caractérisée

- par la récupération et/ou la construction de cadres et de faux-cadres qu'il picturalise et qui s'apparentent aux «shaped canvas»;
- par l'intégration, dans l'espace de la représentation, d'éléments extra-picturaux (papiers adhésifs, plexiglass, objets volumétriques, vides euclidiens, etc.);
- par la négation de la représentation iconique;
- par la valorisation de l'abstraction gestuelle;
- par la réduction de l'intervention de la couleur et la constitution d'un tableau-composite.

Bref, la série des *Faux-Cadres* donne lieu à une production artistique hybride, hétérogène et transdisciplinaire, qui procède à une déconstruction du système pictural en ses diverses composantes, dans le but de rendre compte de la matérialité de ce système, comme dans le cas de la peinture de Stella.

Ce rapport au métissage des disciplines se perpétue dans les «landscape» de la série des *Black Paintings* (1979-1980), lesquels, également marqués par l'influence de Stella, sont définis par Martin non plus comme des tableaux, mais plutôt comme des objets réalisés à partir des possibilités qu'offrent le dessin, la peinture, la sculpture. Ces objets assemblent deux surfaces picturales, monochromes, noires, brillantes et lisses sur lesquelles se posent et s'opposent des amoncellements de peinture noire et mate, formant des textures organiques en relief et servant de substituts, sur le plan sémantique de la représentation, à l'absence de figures iconiques. Comme dans le cas de *Série de !*, ces deux surfaces picturales sont emboîtées par un cadre de bois dont la volumétrie est soulignée par l'application de l'acrylique, tandis qu'au centre de l'espace, une région frontière, positionnée à l'horizontale et caractérisée, elle aussi, par l'épaisseur de son matériau, sépare les deux surfaces planes contenues par le cadre. Référence, encore une fois, au diptyque de la Renaissance. Dans cette série mettant en vedette le traitement monochrome des surfaces et des volumes, les contrastes entre les noirs mats et lustrés contribuent à distinguer la matérialité des supports (bois/toile)

et à amplifier les effets de profondeur euclidienne et proxémique prévalant dans l'interrelation des espaces bi- et tridimensionnels.

Après les paysages nocturnes, non figuratifs, des *Black Paintings*, Jean-Marie Martin réintroduit, dans ses *Paysages/Collages*, le traitement de la couleur et de la forme iconique réaliste/naturaliste, tout en renouant avec une représentation symbolique axée sur le rapport nature/culture. Plus que jamais conduite par le métissage des codes de la bi- et de la tridimensionnalité, ainsi que par la citation de procédés stylistiques issus de l'histoire de l'art savant et/ou de la culture populaire, cette représentation néo-figurative du paysage s'insère dans la post-modernité de par son caractère transdisciplinaire, transhistorique et transculturel, ce dont témoigne exemplairement *Série de !*.

Comme la majorité des oeuvres de sa série, ce tableau-objet est marqué par les excès de couleurs, de textures, d'ornementations, par des effets tactiles, par les opérations de recyclage, le mélange des supports, les débordements tridimensionnels à l'intérieur et à l'extérieur du cadre, la composition synthétique des formes iconiques, bref, par une survalorisation de l'hétérogénéité qui théâtralise la représentation par un empilement de signes des plus diversifiés et qui perturbe le décodage de la signification.

Actualisation d'un métalangage, le système polysémique de la représentation mis en oeuvre par Jean-Marie Martin dans *Série de !*, ainsi que dans tous les *Paysages/Collages*, critique, déstabilise et/ou met en doute le principe de «réalité» qui sous-tend la perception culturelle de l'espace naturaliste. Ainsi, il déréalise et dénaturalise le paysage, dans ce sens où il ne cherche pas tant à le représenter qu'à le simuler. Autrement dit, «parce que le paysage n'est pas la nature mais sa "fabrique", et en tant que telle obéit aux lois d'une production langagière»⁸, les images de paysage de Martin participent d'un mouvement rhétorique de transformation, de translation, de transcodage, de ce présupposé «réel» en fiction, à partir d'opérations syntaxiques/topologiques qui donnent lieu, par la transcription des objets de la perception, à l'élaboration d'une construction du paysage comme forme symbolique, c'est-à-dire comme image, artifice et simulacre de la nature.

Ainsi, Martin superpose et juxtapose, en série, et selon les codes de la métonymie, des formes iconiques fermées, associées mimétiquement à des couleurs locales, qui agissent, auprès du regardeur, en tant que signe de l'objet naturaliste signifié. Ces signes («nuages», «arbres», «poissons», «montagnes») sont posés sur des surfaces texturées à profondeur proxémique connotant des espaces atmosphérique, tellurique et marin, ou sont regroupés à l'intérieur d'espaces vides suggérant un simulacre de l'espace euclidien. Tous ces signes iconiques et toutes ces surfaces sont fragmentés, et leur disposition dans l'espace du tableau respecte l'ordre hiérarchique

(de haut en bas) selon lequel notre perception semble assimiler les éléments naturels dans le paysage «réel», tout en considérant la lecture d'une ligne d'horizon. En effet, le «ciel» et les «nuages» apparaissent dans la région supérieure du tableau, les «montagnes», les «arbres» et la «terre» sont placés au centre, tandis que les «poissons» et la «mer» sont dans la région inférieure. De plus, ces ensembles fragmentés sont toujours contenus dans des espaces rectangulaires liés par voisinage/séparation et s'étagent les uns au-dessus des autres en constituant une perspective parallèle. Ce type d'organisation spatiale et de répartition des éléments du paysage propose une métaphore de la nature, qui se trouve pervertie par les effets d'artifice. Ainsi, le choix post-moderne de réactualiser dans le «majeur» les codes du «mineur», en peignant le paysage sur velours et sur bois, en utilisant des couleurs hypercriardes, des formes idéographiques hyperconnotées, en confrontant les profondeurs proxémiques et euclidiennes, en assimilant simultanément les codes de la bi- et de la tridimensionnalité, etc., est l'indice d'un projet de mise en abyme de tout rapport à la vérité poursuivi sous le modernisme et délogé ici par l'éloge du faux, du faux-semblant, par la fascination pour les excès baroques, par l'illusion du simulacre et de l'artifice.

1. Dans son article «Propositions critiques de la peinture post-moderne», publié dans le numéro spécial de *La Petite revue de philosophie*, portant sur la post-modernité (vol. 9, no 1, automne 1987, p. 137-162), Marie Carani établit la constitution d'un modèle de représentation symbolique de la Nouvelle Figuration québécoise.
2. À propos des oeuvres de la série *Paysages/Collages*, je renvoie le lecteur à mon texte «Revenir au paysage: l'oeuvre post-moderne de Jean-Marie Martin» publié dans *Paysages, Collage/Montage, l'oeuvre de Jean-Marie Martin 1978-1988* (catalogue), Saint-Boniface, Centre culturel franco-manitobain, 1988. Concernant celles de la série *Simulacre de paysages*, voir mon compte rendu dans *Protée*, vol. 18, no 2, printemps 1990, p. 165-166.
3. *Série de !*, ainsi que d'autres oeuvres de *Paysages/Collages* furent exposées dans le cadre de l'exposition *Images/Mémoire*, organisée par la commissaire Andrée Laliberté-Bourque, au Musée du Québec (1986-1987). Portant sur l'impact de la représentation figurative et de la résurgence, dans l'art actuel, de la référence au passé culturel, aux mythologies personnelles et collectives et au primitivisme, par la mise en scène de trois motifs récurrents (le paysage, l'animal et l'objet architectural), cette exposition regroupait, outre Jean-Marie Martin, Lucienne Cornet, Michel Goulet, Michel Lagacé, Jean Lantier, Murray Macdonald et Françoise Sullivan. Voir Andrée Laliberté-Bourque, *Images/Mémoire*, Musée du Québec, 18 décembre 1986 – 22 février 1987, Ministère des Affaires culturelles (Québec), 1987, 24 pages.
4. Fernande Saint-Martin, *Les Fondements topologiques de la peinture*, Montréal, HMH, coll. «Constantes», 1980.
5. Fernande Saint-Martin, *Sémiologie du langage visuel*, Sillery, PUQ, 1987.
6. Pour une définition des concepts concernant les rapports topologiques, voir F. Saint-Martin (1980) : p. 61-97 et (1987) : p. 89-100; concernant celle des variables visuelles, voir également F. Saint-Martin (1987) : p. 21-88.
7. F. Saint-Martin apporte une définition de la perspective parallèle dans son livre *Sémiologie du langage visuel*, p. 168-169.
8. Anne Cauquelin, *L'Invention du paysage*, Paris, Plon, 1989, p. 105.

L'ART A PLUS QUE JAMAIS BESOIN D'UNE THÉORIE

MICHEL RATTÉ

Cet article pose l'urgence d'une théorie de l'art, rendue nécessaire par la prise de conscience critique de l'effrayant contexte (condition post-moderne ou règne de la raison instrumentale) où subsiste encore la prétention à faire l'expérience spécifique de l'art. Cette expérience, il est indispensable de la rappeler dans l'espace de la *pensée* philosophique. En prenant quelque distance avec le modernisme d'Adorno et le post-modernisme de Lyotard, et en conservant les acquis des théories kantienne et des premiers romantiques, l'auteur lance ici l'idée que la quête théorique des artistes est une contribution non négligeable au point de vue de la philosophie dans son rapport à l'art.

This article establishes the urgent necessity for a theory of art, given a critical awareness of the frightening nature of the current context (the post-modern condition and the reign of instrumental reason) with its pretention to be the specific experience of art. It is essential to return to the relationship between this experience and philosophical thought. Taking a certain distance from the modernism of Adorno and the post-modernism of Lyotard, and returning to Kant and the early romantics, this article suggests that the artist's theoretical quest is not an insignificant contribution to philosophy in its relationship to art.

Certains trouvent étrange et risible que les musiciens parlent des Idées contenues dans leurs compositions; et souvent aussi il arrive qu'on s'aperçoive qu'il y a plus d'Idées dans leur musique qu'ils n'en ont sur elle. Mais quiconque a le sens des merveilleuses affinités entre tous les arts et les sciences ne considérera pas la chose du point de vue banal d'une prétendue naturalité, selon lequel la musique ne serait que le langage des sentiments, et ne trouvera nullement impossible en soi une certaine tendance de toute musique instrumentale à la philosophie.

F. Schlegel, *Athenaeum*, Fragment 444, vol. I, 2

[La théorie] est, pour les promeneurs de l'art, la carte qui désigne toutes les routes, toutes les possibilités, en démasquant comme un chemin de hasard entre beaucoup ce qui semblait d'abord nécessité contraignante [...] Elle n'a nul besoin d'être juste pour inspirer de grandes oeuvres. Presque toutes les grandes découvertes de l'humanité sont sorties d'une hypothèse fautive. En outre, rien n'est plus aisé que de se débarrasser d'une théorie qui ne fonctionne plus [...] Mais jamais un art n'accéda sans théorie à la grandeur. Je ne veux pas dire par là que l'artiste doive absolument être «savant», et je connais bien l'opinion répandue (trop répandue) sur la valeur du «travail inconscient». Encore s'agit-il de savoir à quel niveau de conscience un créateur travaille inconsciemment [...]

B.Balasz, «L'homme visible», cité par R. Musil, dans «Éléments pour une nouvelle esthétique»

I- AUTONOMIE DE L'ART ET INDUSTRIE CULTURELLE

L'intuition de Schlegel exposée ici pourrait sembler banale pour certains, curieuse pour d'autres. Pour d'autres encore, la façon interrogative et conditionnelle d'exposer cette thèse suffit à les laisser carrément froids. Non pas qu'il leur eût paru nécessaire d'avoir conscience des implications philosophiques et/ou historiques de cette proposition mais bien parce que les fulgurances précautionneuses de l'esprit, présentées sur le mode du questionnement, sont fort démodées de nos jours, particulièrement dans le domaine de l'art. Pour eux, l'art effectif n'est que par sa force affirmative inhérente dont l'appellation la plus noble est «expression».

J'aimerais faire digression sur ce thème en vue de faire valoir la possibilité que cet art n'existe pas (ou plus) comme tel et que dès lors, ce que l'on y reconnaît comme force affirmative se confond avec l'appareil publicitaire. Le cas n'est pas différent pour la culture ingénue soi-disant alternative; la liberté qui produit les certitudes en vogue, que cautionne la panoplie de cette culture dans une apparente absence de contrainte, doit être considérée comme étant avant tout arbitraire. Les libertés arbitraires qui se multiplient au même rythme que les âmes errantes sont en tant que telles investies du principe de leur uniformisation.

Déterminons plus avant, pour nous qui nous occupons encore d'art, le caractère affirmatif et uniforme de la culture et ses conséquences qui nous guettent.

À l'époque de l'industrie culturelle avancée, la plus grande variété des biens culturels va de pair avec une étrange indifférenciation qualitative. Normalement, dans le contexte de l'économie de marché (de saine compétition), les producteurs doivent sonder la masse, c'est-à-dire s'enquérir d'une idée juste des besoins de celle-ci pour garantir une valeur marchande à leurs produits et accroître leur productivité. Or, dans le domaine culturel, les produits les plus évidemment contraires se côtoient sans grand heurt. Non seulement ils ne sont pas concurrentiels mais ils sont même essentiellement déterminés par leur tolérance mutuelle. Celle-ci est l'agent liant qui recommande indifféremment et réciproquement toute la culture, ce qui, en bout de ligne, constitue tous les fragments de la culture en «valeur d'échange». Si pour certains la «valeur d'échange» semble nommer de la façon la plus adéquate la mutation spécifique de la culture à l'ère de la «post-modernité», il ne faudrait pas passer sous silence que cette échangeabilité fait aussi état d'une *condition* mutilante autant pour la pensée artistique que pour celui qui veut la comprendre.

Le fait est que pour ce dernier, par exemple, l'infinie variété réelle des produits ne suscite le plus souvent qu'une massive combustion de «sensations» et de «phantasmes» canalisés dans un verbalisme délirant qui n'arrive pas à en différencier les qualités authentiques. Parler de ces produits n'est plus que les nommer à la mesure de leur caractère affirmatif, ce qui peut même aller jusqu'à répéter le slogan. Cet engourdissement de l'esprit est équivalent à l'absence de jugement. Il suffit ensuite d'inculquer tapageusement l'idée que le vrai consommateur culturel doit prendre un peu de tout pour assurer aux productions les plus marginales une certaine rentabilité. Nul ne doit douter du fait que les consommateurs sont encore capables de jugement. Car nous devons admettre qu'ils savent bien mieux choisir un savon que n'importe quel produit culturel; à tout le moins, ils savent ce qu'ils ne veulent pas sentir (ce qui est en partie possible, parce que le savon *offre réellement* une odeur) et montrent ainsi qu'ils peuvent encore orienter leur choix (le savon leur accorde en effet le droit à l'exercice d'un choix).

Mais de tout cela il ne résulte nullement qu'il faille faire correspondre à l'absence d'un besoin ou même à l'imprécision de ce besoin l'incapacité de choisir selon des critères réalistes (selon les qualités propres des choses), qui caractérise la psychologie du consommateur culturel. La culture industrielle n'est nullement superfétatoire et l'affairement délirant des consommateurs et celui des artistes/producteurs culturels ne font qu'un. Cet affairement est bien symptomatique d'un besoin qui les mobilise tous et c'est ce qui est alarmant.

L'industrie culturelle vend aux premiers ce qu'elle réalise pour les seconds c'est-à-dire l'unique idée que les ambitions les plus vagues, qui se confondent le plus souvent avec les phantasmes les plus sordides, sont en fait des projets visionnaires et qu'il suffit d'être au bon endroit au bon moment pour que celles-ci se réalisent dans une mégalomanie présumée inoffensive.

Les libertés arbitraires de la culture alternative, l'affirmativité de la culture industrielle en général sont les résultats du projet¹ d'abêtissement massif et homogène des individus au nom même d'une rhétorique de l'individualisme qui manipule vaseusement les concepts de liberté et d'expression.

Il pourrait sembler aisé de dire que l'art est à mille lieues de tout cela. Cependant, il faut tenir compte du fait qu'il est devenu problématique en soi de prétendre ingénument faire l'expérience de l'art dans ce contexte. À preuve, parmi ceux qui auront au moins jugé le mot de Schlegel, très peu sans doute auront évité de considérer ce qui y semble emphatique comme désuet. La situation est que l'agglutinement général des expériences humaines à l'ère de la technique fait éclater l'évidence même de l'expérience de l'art.

D'ailleurs, cela donne un poids prophétique à la thèse hégélienne de la fin de la destination suprême de l'art quant à la vérité, tout comme à l'«idéologie» post-moderne de l'art qui y voit l'emblème positif de la liquidation de cette même vérité. Il devient ainsi impératif, pour celui qui revendique encore cette expérience de mobiliser, outre son propre talent comportant certaines idées intuitives, la *pensée* qui pourra l'assurer qu'il n'est pas habité de visions malades mais qu'il fait bien une expérience (qui forme par elle-même un mode de pensée, comme nous le verrons plus loin) qui appelle certaines des facultés humaines des plus fondamentales et des plus spécifiques. Et cette pensée ne sera pas mobilisée en vue d'une légitimation conceptuelle hétérogène de l'activité artistique. Il s'agira plutôt de redonner vigueur aux intuitions artistiques en les interpellant du sein d'une pensée qui sait faire valoir toute l'ampleur problématique de l'expérience de l'art et ce, à la mesure de la «problématicité» propre aux intuitions artistiques authentiques. Dès lors, il ne s'agit plus de se ruer sur les réponses mais de se replonger dans un questionnement patient, étant tel parce qu'il se reconnaît lui-même comme valable.

Dans le sinistre contexte actuel, un questionnement explicite contribuerait assurément au maintien du problème de la communicabilité de l'art au sein de l'art et ferait échec à cette opinion malicieuse de l'industrie qui veut que les *vrais* artistes (à ceux qui, sèchement, trouveraient pédante cette appellation, nous suggérons de faire une seconde lecture de ce texte) soient des Narcisses. Voilà une des ambitions de ce texte.

II- L'AUTONOMIE DE L'EXPÉRIENCE ARTISTIQUE DANS LA PERSPECTIVE PHILOSOPHIQUE

La pensée que nous invoquions plus tôt comme celle qui envisagerait l'ampleur problématique de l'art à la mesure de l'interrogation qu'elle pose à l'artiste lui-même comme d'ailleurs à tous ceux qui prétendent à une compréhension de l'art, nous l'appellerons philosophie. La «problématicité» de l'art, reconnue et maintenue par cette pensée spécifique, nous renvoie à cette essence de l'art qui, tout en étant impossible à épuiser, commande d'être pensée. Au premier chef, l'expérience de l'art comme pensée en témoigne. Cela dit, il est évident que l'on ne peut apparenter le problème commun de ces pensées à celui de cette autre pensée qui prétend fournir le fondement de l'art pour s'acquitter d'une tâche une fois pour toutes, et dont participent en l'occurrence toutes les esthétiques normatives et/ou scientifiques.

Par ailleurs, la philosophie de l'art en tant que telle considérera le *problème de l'art*, ainsi que toutes les questions qui lui sont dignes, *comme un problème de vérité* (il faut dire que ce ne sont pas tous les discours qui prétendent philosopher, qui thématisent l'art, je pense ici à une bonne partie de la philosophie analytique), car la vérité ou la non-vérité essentielles sont ce qui motive le discours philosophique (est-il besoin de préciser que l'art, en affirmant polémiquement sa vérité ou indifféremment sa non-vérité, confirme simplement qu'il habite notre problème). Et que cette philosophie puisse gonfler l'immanence du rapport art/vérité des conséquences du discours philosophique (celles qui font l'histoire de la philosophie), voilà qui alimentera de manière fascinante notre réflexion tel que nous le souhaitons plus haut.

Cependant, nous devons toujours rester vigilants et craindre l'éventualité que la philosophie de l'art se réalise dans la visée de la vérité au sens large comme art, aux dépens de ce qui la motive, c'est-à-dire la vérité spécifique de l'expérience de l'art. Dans le contexte philosophique actuel, l'art prend un poids important, essentiellement à cause de sa liaison au problème de la vérité, et les conséquences du discours philosophique n'y sont pas toujours mobilisées en vue d'approfondir cette spécificité de la vérité (ou non-vérité) de l'art. Le poids qu'y prend l'art est souvent à la mesure de la pression qu'exercent sur lui les philosophies solutionnant la «problématicité» du concept de vérité, au sens large, à partir de l'art lui-même. Ces philosophies trouvent dans l'art et dans la théorie de l'art le lieu de résorption de leur discours en prenant le contre-pied de la thèse hégélienne de la mort de l'art, suite à l'effondrement du système hégélien.

C'est le cas de la pensée post-moderne², où l'art est compris dans l'élan du nihilisme nietzschéen comme *l'emblème* de la liquidation du concept occidental (et donc aussi hégélien) de vérité au profit d'un perspec-

tivisme dont la positivité reste encore à déterminer. Le statut emblématique de l'art est aussi central dans les esthétiques de W. Benjamin³ et T. Adorno⁴ sous les concepts d'*allégorie de l'idée* et de *négation déterminée comme pré-apparition* de la vérité dont les valeurs dénonciatrices (à saveur programmatique, particulièrement chez Adorno) et utopiques répondent d'une philosophie de l'histoire qui, soit dit en passant, a quand même le mérite de prendre au sérieux la possibilité d'un point de non-retour dans le cheminement de l'humanité vers l'échec radical de son projet d'émancipation.

La question pour nous est de savoir si, dans ces philosophies où l'art a pris un sens crucial, l'expérience de l'art elle-même n'est pas oubliée au profit de la valeur emblématique, emphatique qu'y prend l'art au nom des enjeux du problème de la vérité. Il faut se demander si la liaison la plus légitime de l'art et de la vérité, d'un point de vue philosophique, n'est pas ce par où s'affirmerait la vérité spécifique de l'art, ce qui reviendrait à affirmer son autonomie autant devant la conscience ordinaire qui la banalise (celle dont nous parlions plus haut) que devant la pensée philosophique qui la récupère. Par surcroît, dans le contexte philosophique actuel, cela contribuerait statutairement à l'affirmation de l'autonomie de la pensée philosophique elle-même devant celle-là qui tend à se résorber dans la problématique de l'art.

C'est ce que nous rappelle brillamment Garbis Kortian dans un texte intitulé «La modernité et la prétention de l'art à la vérité»⁵. Cependant, le poids de ce rappel ne peut être évalué qu'en prenant au moins sommairement (tout à fait sommairement) connaissance de ce qui le soutient dans l'histoire de la pensée philosophique.

L'ambition de répondre philosophiquement au *problème de la vérité spécifique de l'art* s'inaugure dans l'expérience artistique et philosophique de la fin du XVIII^e siècle allemand, avec comme représentants éminents Kant et les premiers romantiques (F. Schlegel, Novalis...). Cependant, il est vrai que l'art allait aussi jouer pour eux un rôle important dans la modulation de l'essence de la vérité au sens large. En effet, leur ambition, préparée par la prétention à l'émancipation rationnelle de l'homme dans l'élan de l'ontologie subjective cartésienne caractéristique de la modernité, était d'élargir le concept de raison et sa vérité rationnelle. Ils cherchèrent à concilier la *liberté* radicale du sujet (fondée *en droit* par Kant) et la *nécessité* (l'objectivité, l'universalité, dont les lois de la nature sont le modèle) dans la communion d'un concept de vérité qui relèverait celui des rationalismes restreints et dont l'expérience fut avant tout celle de l'art.

Kant renversa l'idéalisme hétéronome de la beauté, dominé par le concept de perfection véhiculé dans les pensées platonicienne, médiévale et cartésienne (par

Leibniz et Baumgarten), en faisant valoir la *spécificité d'une expérience subjective qu'il appelle la faculté de juger*.

Dans la Critique de la faculté de juger, il tente de résoudre, entre autres, le problème que pose le jugement esthétique (de goût), le problème de la possibilité, pour ce jugement prédisant la beauté, de comporter une valeur universelle. À première vue, on pourrait croire que le problème de la vérité de l'art se résoudrait inévitablement dans une typologie des objets d'art. Mais la solution kantienne considérant l'universalité de ce jugement comme celle de sa forme ne reconnaissait aucune valeur de vérité à la prédication; elle fondait plutôt l'activité prédictive en la vérité d'un *sens commun*. C'est-à-dire que la spécificité (de la forme) de ce jugement était celle du mode de relation (libre) des facultés du sujet (entendement, imagination), mode de relation et d'activité facultaire spécifique, universellement imputable à la communauté des sujets. Le jugement n'avait donc aucune valeur déterminante (objective) auprès de l'objet, quoique celui-ci, par sa seule représentation (reproduction dans l'imagination), suscitait cette activité judicative *désintéressée et contemplative*.

L'organicité infinie de la nature étant pour Kant exemplaire, comme source de représentation du beau, la théorie de l'art allait avoir comme point focal le génie: celui par les dons duquel «la nature donne les règles à l'art»⁶ sous forme d'*idées esthétiques*, c'est-à-dire de «représentations de l'imagination qui donnent beaucoup à penser sans qu'aucun concept puisse leur être adéquat»⁷, conformément à ce qui sollicite le jugement décrit plus haut. Les génies se succéderont et fourniront les idées esthétiques qui dynamiseront depuis le sens commun transcendantal la culture à venir.

Néanmoins, cette théorie du génie n'arrive pas à se constituer en philosophie de l'art, car le concept d'idée esthétique ne fait pas l'objet d'une théorie malgré l'évidence de son intérêt. Kant ne nous propose son système des Beaux-arts que comme un des nombreux essais «que l'on peut et que l'on doit encore tenter»⁸.

Quoi qu'il en soit, il faut admettre que selon le projet du système kantien, la théorie du génie est suffisante. En effet, elle est entièrement tributaire de la théorie du jugement qui, quant à elle, porte tout le sens de la *Critique de la faculté de juger*. Le rapport libre des facultés dans le jugement esthétique est, dans le système kantien, la condition de possibilité de tout autre proportionnement des facultés selon les intérêts pratique (où se pose le problème de la liberté) ou cognitif (où se pose le problème de la nécessité inhérente aux lois de la nature) de la raison. On doit considérer que l'argument fondant le jugement de goût est indifféremment la solution du système kantien au problème du gouffre qui sépare liberté et nécessité, et qui est en fait celui de la vérité. La théorie kantienne du génie ne correspond pas seulement à cette solution,

mais est dans cette perspective tout ce que l'on est en droit d'exiger pour fonder le jugement de goût relatif aux Beaux-arts.

On peut donc considérer comme une conséquence directe de la thèse kantienne (qui ouvre quand même la voie à l'autonomie de l'art en spécifiant le jugement qui s'y rapporte et en fournissant l'ébauche d'une théorie de son organe, le génie) la tentative des premiers romantiques de construire un argument visant à *donner à l'expérience de l'art une communicabilité non plus «empathique» (celle du sens commun), mais objective* qui permettrait cette fois l'élaboration de ce que nous appelons une philosophie de l'art.

Si Kant fait dépendre l'autonomie de l'art de la constitution de la faculté de juger et de ce qui reste encore des règles confusément hétérogènes (celles d'une nature insuffisamment comprise) que le génie donne à l'art, les romantiques, de leur côté, affirment vraiment l'autonomie de l'art en faisant valoir la possibilité d'un critère de construction immanent aux oeuvres elles-mêmes⁹. Ce qui restait d'innéisme dans le concept kantien de génie est ainsi renversé par le concept de *critique d'art* qui prétend faire la présentation de ce qui, en l'immanence des oeuvres, les fait participer à l'absolu artistique, à l'*idée de l'art*. Cet argument n'est possible que dans la mesure où il s'appuie sur la théorie de la connaissance propre aux romantiques et qu'il nous serait par trop ambitieux d'étayer ici¹⁰. Quoique par ailleurs il soit inévitable que nous effleurions certaines de ses catégories (forme et réflexion) pour comprendre le concept de critique d'art et l'idée de l'art.

L'idée de l'art, l'absolu artistique, était le médium de réflexion (penser du penser du penser...) infini de l'art, où la différenciation de la pensée (forme) et de son contenu (ce qui est pensé) s'estompait, aussitôt l'infinité des connexions de la réflexion appréhendée. *Le médium de l'art était celui de la réflexion infinie de sa forme (forme de la forme de la forme...)*. La critique d'art, en présentant le contenu prosaïque des oeuvres, disait Benjamin, circonscrivait le formel dans l'oeuvre, ce qui affirmait sa finitude en même temps que sa connexion dans le médium de l'art.

L'organicité du médium de l'art, la pensée critique la présentant et, plus que tout, l'*être formel de l'art*, attestent que l'Idée romantique de l'art dépend d'un idéalisme de nature différente de l'idéalisme pré-kantien, et cette différence doit beaucoup à la césure kantienne. Mais surtout ces catégories affirment la continuité fondamentale des pensées romantique et kantienne quant à l'art. Car la pensée véritablement antagoniste sur ce terrain, pour les romantiques, est celle de Goethe. Celle-ci perpétua cet idéalisme antérieur par sa théorie de l'art qui, comme toutes celles qui en relèvent, est dominée par une doctrine de participation fondée dans l'*idéal de l'art*, articulant inévitablement un système d'archétypes de contenu.

Et justement, l'affinité la plus fondamentale des pensées kantienne et romantique qui se trame en arrière-plan, qui mène plus avant le problème de l'autonomie de l'art, et que l'on doit considérer comme le fil conducteur d'une théorie de l'art encore pour nous, tient à l'exigence d'une *théorie de l'être formel de l'art*.

L'évidence en est fournie, chez Kant, non seulement dans la théorie du jugement esthétique (celle de sa forme), mais surtout dans ce que l'on connaît de son concept d'idée esthétique et auquel répondent les romantiques dans leur propre théorie.

L'être formel de l'art est ce par quoi l'art est art. Une théorie affirmant cela ne fait nullement preuve d'un manque théorique tel que le prétendraient ceux qui tiennent pour un fait la présumée dualité forme/contenu. Et il est loin de notre intention de faire de la théorie de la connaissance romantique, la réponse définitive à cette problématique, puisque son idéalisme est un immense problème philosophique en soi. Par contre, jamais nous ne pourrions accorder qu'il faille s'accommoder de ces catégories de forme et de contenu pour décrire la théorie de l'être formel de l'art comme une théorie du contenu formel de l'art. En effet, cela équivaudrait à une théorie *formaliste* de l'art, qui idéaliserait les formes qu'elle abstrait des oeuvres, en en faisant des *contenus purs*. La théorie de l'être formel de l'art dépasse cette dualité pour la briser (c'est exactement ce que réalisent les premiers romantiques) et s'impose désormais de manière cruciale dans le débat sur l'art, en opposant à l'Idéal de l'art, comme Idéal de son contenu maintenant ce contenu hors du médium de l'art, une théorie de l'Idée de l'art, comme celle de son médium de pensée (et de forme), ce dont témoignent encore une fois les concepts d'idée esthétique comme représentation de l'imagination chez Kant et le *médium de la réflexion* chez les premiers romantiques. Une autre pensée voudrait-elle se saisir de l'art qu'elle devrait oublier la fixité et l'hétérogénéité des idéaux de contenu pour habiter la mobilité de cette pensée vive. C'est en ce sens qu'il faut entendre le concept de critique d'art comme *présentation* chez les romantiques, ainsi que l'exigence d'une *critique du beau* opposée à l'aberration d'une science du beau chez Kant.

On doit la possibilité de comprendre la radicalisation de l'autonomie de l'art, comme conséquence fondamentale de la pensée romantique, à W. Benjamin et à l'exégèse qu'il fait de son concept de critique d'art¹¹.

La pensée romantique s'y affirme de manière éclatante en face du préjugé hégélien qui, dans la perspective d'une compréhension de la modernité s'inscrivant dans une problématique philosophique de l'histoire, avait fait du romantisme le dépassement de l'idéal de l'art, ce qui revenait à dire pour lui que par le romantisme s'affirmait la mort de l'art¹².

Cependant, la recontextualisation de l'argument romantique dans les philosophies de Benjamin et d'Adorno allait devoir composer avec la perspective de la critique marxienne, adressée autant à la pensée philosophique qu'à son échec socio-politique tangible, soumis à l'examen à même l'histoire de la société, une histoire à laquelle l'art participe. Mais encore, dans le contexte du XX^e siècle, la théorie marxienne de la domination de classe devait éventuellement être modifiée et conçue comme une critique de la raison instrumentale totalitaire, de ce que Habermas appellera plus tard l'idéologie de la technique, idéologie qui fait perdre pied à l'humanité en tant qu'humanité, comme nous l'avons vu plus haut. Ainsi une compréhension progressiste de l'histoire ayant foi en les sciences positives ainsi qu'une prospective émancipatoire marxienne ne peuvent plus être maintenues telles quelles. De plus, la révolution de masse promise devient un leurre, confirmé par l'exemple russe.

Pour un Adorno, c'est la résistance à la perte de l'individualité dans le contexte du capitalisme industriel comme dans celui du socialisme doctrinal qui continue d'être authentiquement révolutionnaire. L'art authentique est individualiste et, de ce fait, éminemment important dans la constellation de ce qui résiste; il devient exemplaire pour une philosophie qui a elle-même perdu pied.

Cela a pour conséquence, quant à notre problème, que ce que Benjamin avait reconnu d'autonomie dans l'art, par le biais du romantisme, ferait à son tour l'objet d'une histoire fondée en une nouvelle philosophie de l'art, à partir d'un concept de critique d'art renouvelé.

Si, dans l'idéalisme absolu, l'art émerge comme la forme du vrai, comme la forme où s'inscrit la réconciliation et ce, en dépit de la fin de sa destination suprême après l'émergence d'un monde moderne, alors postuler cette forme en tant qu'idée normative dans l'esthétique romantique, cela revient à dire que ce Vrai n'a pas été réalisé par une raison socio-politique et historique.¹³

La vérité de l'art resurgit désormais de la praxis.

La critique d'art agira comme révélateur historique, puisant dans une histoire fragmentaire les éléments non intentionnels qui constituent le *contenu de vérité socio-politique des oeuvres*. Pour Adorno, ce contenu de vérité est conçu comme réfraction des contradictions sociales dans la stricte immanence des oeuvres, c'est-à-dire dans une cristallisation spécifique de la sédimentation des formes constituant le matériau historique et objectif de l'art. La contradiction (du mimétique et du réifié) est une prescription rigide du programme esthétique d'Adorno désignant le lieu dense de la valeur utopique, de la pré-apparition de la vérité au sein des oeuvres (des oeuvres authentiques, dont nous pouvons déjà exclure ce qui est ravalé au rang de camelote en tant que produit de l'industrie culturelle). Sa théorie ayant fait valoir de

manière pessimiste, mais exhaustive, la précarité de l'expérience de l'art à ce stade de la civilisation occidentale, elle ne pouvait comprendre elle-même son programme esthétique que comme une condition *sine qua non* pour que le verdict hégélien ne soit pas juste.

À cause de ces prises de position philosophiques, Adorno aura donné un caractère très univoque à sa compréhension des oeuvres. La vérité de l'art ne s'appartenant plus, elle devait répondre de la philosophie, de ce que celle-ci peut y projeter comme signification historique, politique et philosophique. C'est ce que nous invoquons, un peu plus tôt, sous le vocable d'*emblème* décrivant le sort de l'expérience de l'art à l'ombre de la vérité que la philosophie lui prescrit.

Mais ce que nous entendons par emblème prend son sens le plus alarmant dans l'esthétique post-moderne, dans la mesure où l'essence de l'emblème, qui est de renvoyer à autre chose que lui-même, gagne d'une manière telle l'idée d'une théorie de l'art que celle-ci ne se penche même plus sur ce qui est immanent aux oeuvres. Les oeuvres sont des emblèmes.

Comme nous le savons, l'esthétique post-moderne appréhende l'art dans la foulée du nihilisme nietzschéen, comme l'expérience fondamentale de la non-vérité (opposée à la vérité telle que l'a comprise la civilisation occidentale depuis Platon). Le penseur post-moderne J.-F. Lyotard nous fournit une théorie de l'art, l'*esthétique du sublime* qui, par delà Nietzsche, trouverait ses racines chez Burke et Kant, et pointerait du doigt une motivation de l'art jusque-là cachée.

Cette théorie reprend, pour l'essentiel, l'analyse kantienne du sublime. Notons que le sentiment du sublime provient du non-accord des facultés, c'est-à-dire que l'imagination (faculté de représentation) n'arrive pas à présenter l'infini implicite des Idées de la raison telles que, par exemple, la liberté ou le monde (la totalité de ce qui est). Notons également que, de ce que l'on connaît de Kant, il est évident qu'il devait être impossible que l'art soit l'objet qui suscite ce sentiment, puisqu'il était fondé en l'idée esthétique, une idée de l'imagination affirmant la convenance fondamentale (quoique jusqu'à maintenant insuffisamment déterminée) de l'esprit et de la nature. Quoi qu'il en soit, Lyotard, pour sa part, nous propose de comprendre l'esthétique du sublime comme celle qui relève l'esthétique de la belle forme qu'il croit voir culminer dans le formalisme (ce que nous avons évité pour notre part). En conséquence, sa théorie de l'art a l'ambition de comprendre l'oeuvre d'art, qui présente de l'informe, c'est-à-dire de l'imprésentable. Il s'agit, ni plus ni moins pour cette oeuvre, de symboliser les Idées de la Raison. Ainsi, eu égard à l'Idée de liberté, on peut penser que

le sublime n'est autre que l'annonce sacrificielle de l'éthique dans le champ de l'esthétique. Sacrificielle, en tant qu'elle requiert que la nature imaginative (dans l'esprit et hors de lui) doit

être sacrifiée dans l'intérêt de la raison pratique... Ainsi s'annonce la fin d'une esthétique, celle du beau, au nom de la destination finale de l'esprit et de la liberté.¹⁴

Il est clairement signifié ici que l'on nie le chemin de pensée philosophique amorcé et non accompli au sujet de l'expérience artistique, au nom de ce que la philosophie n'a pas accompli par ailleurs dans le domaine de la praxis et que, par surcroît, elle tente de compenser par ce qui n'est déjà plus de l'art.

Nous devons dire que cette théorie intime encore plus illégitimement l'expérience de l'art en général, dans son diagnostic superficiel et audacieux qui prétend reconnaître en la sublimité un motif essentiel des avant-gardes du XX^e siècle. Un diagnostic qui, contemporain de l'art dont il traite, est indifféremment un *programme esthétique*; la prospective de Lyotard, quant à l'art, fait preuve d'une naïveté artistique certaine (nous pensons particulièrement à ce qu'il propose pour la musique actuelle et à venir).

Mais ce qui est particulièrement décisif pour nous, c'est que, bien qu'il ait compris la condition post-moderne comme une aliénation incommensurable qui rendrait caduque la prétention de la dépasser (même à la manière adornienne), il maintienne une césure fort gratuite entre l'industrie de l'art et l'art comme tel; «la sublimité de la première n'est plus dans l'art mais dans la spéculation sur l'art»¹⁵.

Et quant à la crise de l'innovation, qui serait indifféremment celle de la modernité autant que celle de l'industrie de l'art, il la différencie de l'occurrence, du il y a heideggerien émergeant comme oeuvre sublime... : «elle n'a rien à faire avec le petit frisson, avec le pathos rentable, de l'innovation»¹⁶. Cette différenciation est gratuite dans le contexte de la condition post-moderne, que le monisme du simulacre prétend assumer. Elle relève en fait de la valeur mythique accordée à l'art, par l'esthétique idéalisante du sublime. L'idéalité du sublime, chez Lyotard, dépasse la fausseté positive ou la vérité faible du simulacre et se laisse reconnaître dans toute la force de la vérité dogmatique.

III- LA THÉORIE DE L'ART

L'idéalité du sublime chez Lyotard et le pouvoir utopique de l'art chez Adorno sont les impératifs d'une vérité philosophique hétérogène à l'art, une vérité qui réalise toujours sa même chose (que ce soit son être sublime ou son être utopique) en chaque oeuvre. Or, nous sommes en quête de ce qui prétend à la vérité en l'art, en sa spécificité et en la spécificité de chaque oeuvre (cette dernière idée ayant émergé, quoique pour des motifs différents, dans la théorie heideggerienne de l'art), et c'est uniquement dans cette limite que l'art peut encore être l'objet d'une philosophie légitime.

Mais il ne faudrait pas croire, en bout de ligne, que c'est une théorie de l'art entièrement fondée dans son expérience (sa pratique) qui pourrait le mieux rendre compte de ce qu'elle produit jusque dans chaque oeuvre. Les théories avancées par les artistes sont rarement des tentatives réussies; elles peuvent même contredire la valeur que l'on reconnaît à leurs oeuvres mêmes. Et le plus souvent, au lieu d'une théorie explicite ou malgré une théorie caduque, agissent quelques fixations de la pensée, riches de sens, sur des condensations intuitives qui occupent l'esprit des artistes comme des contradictions irréductibles qui, à elles seules, mobilisent leur réflexion muette pendant des années. Mais n'étant le plus souvent que ce qui dispose leur esprit à la création et ne correspondant au mieux qu'avec la forme réalisée des oeuvres, chose qui en fin de compte ne dit rien, ces réflexions, une fois sorties de leur contexte, c'est-à-dire énoncées, peuvent sembler triviales et être à toute fin pratique incompréhensibles.

Cela nous permet sûrement de comprendre Balasz quand il dit que «la théorie de l'art n'a nul besoin d'être juste pour inspirer de grandes oeuvres. Presque toutes les grandes découvertes étant sorties d'hypothèses fausses»¹⁷. Mais encore faut-il, pour maintenir avec lui l'exigence d'une théorie qui «sache démasquer les chemins de hasard», que nous reconnaissions une vérité à la théorie éventuelle de l'art, ce qui lui commande une vigilance conceptuelle qui la fait relever en partie de la philosophie. Et puis, il est absurde de maintenir l'exigence d'une théorie si l'on ne peut soupçonner, en arrière-plan, des hypothèses fausses, l'existence de vraies intuitions, non dites, qui peuvent rendre compte de la *vérité des découvertes*.

Faire une découverte en dépit d'une fausse théorie, mais depuis une intuition vraie et souvent indicible, voilà ce qu'une théorie vraie doit mettre au clair.

La théorie de l'art continuera pour nous d'être philosophique parce qu'elle prétendra par son retour réflexif sur les oeuvres faire valoir l'essence de ces découvertes, leur véritable inédit¹⁸; en l'occurrence, ce que l'on n'aurait jamais cru pouvoir nous échapper en elles (dans la mesure où nous présumons de notre capacité d'une reconnaissance suffisante du réel pour rencontrer l'art) et qui est *bien réel en elles*. Ce qui revient pour cette pensée à rendre compte de quelque chose comme de *l'inédit dans le réel*.

Par ailleurs, nous éviterons de concevoir cette pensée comme celle qui prétend simplement élargir la connaissance et la conscience que l'on a des virtualités de l'horizon strictement perceptif du sujet à la manière de Merleau-Ponty, ce qui n'avait finalement conduit qu'à des résultats normatifs et rigides centrés sur le sujet¹⁹. L'expérience de l'art dont nous parlons, tout en étant l'expérience d'une véritable altérité pour le sujet, reste toujours une expérience du sujet dans la mesure où c'est

ce qui lui reste propre, à tout égard, qui lui permet de découvrir ce réel, c'est-à-dire du pensable émanant du réel, et donc, pour lui, du pensé²⁰.

C'est dans les pouvoirs de la pensée artistique de moduler le réel, de former une autre nature (en termes kantien). Et, à cet égard, une théorie de la perception ne pourrait faire plus que d'énoncer une théorie de l'illusion. À toute théorie de l'apparence en l'art, nous opposons une théorie de l'art qui puisse penser sa réalité, laquelle inclut autant ses forces immanentes capables de dépasser et de contredire cette réalité en quelque chose de tout aussi réel. Nous prétendons échapper au délire hallucinatoire, au dérèglement perceptif du sujet particulier, dans la mesure où nous soutenons que la modulation du réel dans l'art, en tant que pensée et réalisée, est communicable.

Faire (comprendre, réaliser) l'expérience de l'art, telle que présentée ici, commande que l'on soit disposé à cette pensée qui, soit dit en passant, n'est pas proprement philosophique (quoique l'artiste exerce sûrement une pensée qui y est voisine, dans la mesure où il revient réflexivement sur son oeuvre et sur des oeuvres particulières). Cependant que la seule manière de se préparer à cette expérience, advenant que l'on ne la reconnaisse pas (loin de nous l'idée de voir là une lacune fondamentale) comme telle, est d'apprendre à connaître la spécificité de ce qui pense en l'art. Et cela ne fut tenté que par la philosophie.

C'est en effet la philosophie qui, jusqu'à présent, nous indique que l'essence de l'art en tant que pensée échappe vers le haut, à l'horizon pré-réflexif du perceptif, autant que vers le bas, à l'univocité du concept. Nous devons prendre au sérieux la définition de l'*idée esthétique* de Kant dans sa décision d'affirmer une spécificité de la représentation (forme) de l'imagination artistique, et adopter formellement sa thèse selon laquelle il s'agit bien d'une pensée non conceptuelle mais qui, en tant que *schématisation sans concept* pour lui, relève peut-être d'un mode de connaissance qui nous introduirait à la véritable communicabilité de l'art. Nous devons aussi tenir compte de l'exemple romantique dans sa tentative de réaliser une philosophie de l'art, c'est-à-dire une théorie systématique et non dogmatique de l'art, capable de penser son ouverture formelle infinie autant que ses connexions internes finies.

Les décisions philosophiques à la base de ces deux théories sont différentes et correspondent sûrement à des intérêts métaphysiques divergents. Pour notre part, il nous est impossible, après la critique heideggerienne de la métaphysique, de trancher sur la validité de l'une ou l'autre de ces théories qui constituent ensemble un problème métaphysique qui dépasse notre propos. Cependant, elles ont en commun de poser le *problème de l'art* comme celui d'une *pensée* et de sa *forme*, ce qui reste autant le problème de la théorie musilienne de l'art²¹ (dont G. Kortian évoque la pertinence²²) que de celle de

Heidegger²³, même si cette dernière doit beaucoup à un concept de vérité qui, à certains égards, dépasse l'art.

Par contre, l'unanimité principielle autour de l'idée d'une essence pensante de l'art n'est pas suffisante pour accomplir la théorie de l'art, d'autant plus que, par elle, nous voulons nous donner accès à la spécificité de l'art d'une manière telle que nous comprenions les motivations intimes de son mouvement et, ultimement, celles du mouvement de chaque oeuvre. Nous ajouterons même qu'il est d'intérêt philosophique de spécifier comment les différents domaines artistiques réalisent leur propre forme, si tant est que la philosophie est toujours en quête de sa spécificité et de sa plus radicale autonomie.

Car nous prétendons que la possibilité d'un argument comme celui de Lyotard vient de l'absence d'une théorie de l'idée esthétique forte chez Kant, ce qui aurait sûrement passé par la construction philosophique d'un système des Beaux-arts, qui ne souffrirait plus d'un caractère hypothétique. Une *théorie des Idées esthétiques* aurait à tout le moins changé le statut du système des Beaux-arts et aurait fait en sorte qu'en lui se jouerait aussi une grande partie de la «problématicité» la plus profonde de l'art.

Lyotard profite de ce qu'il reconnaît d'univoque et d'étroit (ce que nous reconnaissons comme insuffisant) dans la compréhension kantienne des catégories de forme (pour nous, idée esthétique) et de beauté de la théorie kantienne de l'art, pour juger la théorie kantienne de l'art formaliste et donner l'élan à son propre argument.

Quant à elle, la prétention romantique de donner une compréhension systématique des oeuvres souffre d'une expertise exclusivement littéraire et ne peut justifier la manière superficielle qu'elle a d'invoquer l'unité des arts; pour une pensée systématique, il est assurément insuffisant de postuler «les merveilleuses affinités entre tous les arts et les sciences» comme principe d'une reconnaissance de l'être formel spécifique d'un champ artistique²⁴.

Benjamin avait déjà noté cette lacune de la théorie romantique mais sans en tirer toutes les conséquences. Nous ajoutons, quant à nous, que cette lacune tient au modèle exemplaire que la littérature fournit à la critique et en laquelle la critique s'accomplit elle-même.

La critique, en effet, s'accomplit non seulement comme commentaire présentatif externe, dégageant le contenu objectif et «prosaïque» des oeuvres, mais de manière interne en tant qu'essence de l'oeuvre. Si bien que les romantiques confondent, dans le médium de l'art, critique et poétique, et tiennent donc pour critique toute poésie essentielle et pour poétique toute critique essentielle. Pour nous, il semble évident que cette osmose se fonde sur leur commune appartenance

au médium du langage. La médiation transparente du criticisme romantique, grâce au médium du langage, fait prendre un sens emphatique au concept de critique sous la forme de *l'ironie*, faisant de chaque oeuvre le lieu dense d'un criticisme immanent dont l'objectivité, brillant de tous ses feux, dépasse l'oeuvre elle-même, si bien que celle-ci meurt en celle-là.

Assurément, la présentation théorique d'autres champs artistiques ne peut avoir cette prétention de dépasser l'oeuvre, parce qu'elle doit admettre qu'elle se butera à quelque chose qui est formellement essentiel à cette oeuvre et pourtant non dicible. Cette critique ne pourra que *présenter* cette forme, la circonscrire adéquatement, mais jamais l'épuiser.

Or, la thèse benjaminienne est entièrement bâtie sur une théorie du langage qui adopte le monisme critique tel que les romantiques le font valoir. C'est pourquoi, après avoir admis formellement la lacune de la théorie romantique pour répondre des différents champs artistiques, Benjamin maintiendra un argument contre la spécialisation de la critique, celle-ci ayant d'ailleurs été entièrement modulée par les préoccupations pratiques de la philosophie qui l'anime. Ce qui saute aux yeux en ce cas, c'est que la critique d'art romantique, à cause de son incomplétude, résiste moins bien à la théorie benjaminienne. C'est bien parce que le sens fort de la critique provient aussi de son unilatéralité, de l'univocité de sa méthode qu'elle pourrait soudainement resurgir à partir d'un autre intérêt, l'intérêt pratique.

Pour notre part, nous n'admettons pas l'unilatéralité de la méthode de toute critique, dans la mesure où nous considérons que la théorie de l'art, affirmant son autonomie la plus radicale, doit se plier à l'art et admettre que certaines expériences, qui peuvent être celles de la totalité d'un champ artistique (la musique), échappent pour une part au dicible, ce que Benjamin ne pourrait accepter en vertu de sa théorie du langage, mais qui s'affirme pourtant chez Kant et même chez Heidegger.

Présenter, circonscrire le lieu où se jouent les problèmes formels, indicibles mais pensés, qui peuvent constituer en soi les limites et jalons de tout un champ artistique, comme encore une fois celui très problématique de la musique, à partir de l'expérience de l'art et non d'une phénoménologie perceptive, voilà sans contredit une initiative théorique émanant du sein de l'art qui serait crucialement une contribution philosophique en vue de l'affirmation de l'autonomie de l'art devant les théories contemporaines que nous avons abordées.

Réciproquement, la théorie de l'art, bénéficiant de la compréhension de certains diagnostics et de certaines conséquences du discours philosophique la concernant, sera mieux à même de se rappeler ce que l'art est pour elle-même, ce qui revêt une certaine urgence à d'autres égards aussi à l'heure actuelle.

Car la théorie pour l'art devient une nécessité quand la raison totalitaire accapare l'art au point qu'il ne se reconnaît plus, ce qui veut aussi dire que ceux qui prétendaient par ce biais à une participation, aussi humble soit-elle, à l'émancipation de la communauté ploient non pas à cause de leurs échecs, mais parce que cette prétention semble tout simplement n'avoir jamais eu cours aux yeux de la communauté, dominée par cette raison.

1. Je vous laisse le soin de déterminer à qui la faute, le projet de qui... Est-il besoin de dire qu'à l'heure actuelle, à l'ère dite post-moderne, la catégorie de *domination*, qui fut le mobile du discours critique marxien jusqu'à ses dernières réhabilitations (école de Francfort), est fortement remise en question. La technicité, dans laquelle la civilisation désormais planétaire culmine, ferait état d'une *condition ontologique* radicalement différente de celle qui légitimait la pensée de la modernité rêvant de l'émancipation humaine. Cela, semble-t-il, aurait pour conséquence de rendre hors d'ordre la catégorie *humaniste* de domination. Cependant, nous devons admettre qu'il existe aussi un point de vue sur les problèmes immanents à cette condition post-moderne, qui maintient ses assises dans une *pensée critique* et qui permet d'envisager la technicité dans la perspective de la domination qu'elle légitime (Adorno a d'ailleurs écrit sur l'industrie culturelle des pages magistrales dont je suis entièrement tributaire). La pensée post-moderne, avec sa tendance à prophétiser un anti-humanisme qui s'assure auprès d'un Heidegger très partiel, semble faire fi de la teneur critique qui sous-tend l'oeuvre du premier Heidegger et que le concept d'*oubli de l'être* continue de faire valoir. La question n'est quand même pas réglée de savoir si le criticisme n'est qu'un attribut de la philosophie humaniste ou s'il n'est pas plutôt un caractère essentiel du discours philosophique, aussi post-moderne soit-il. Et puis, sensément, peut-on penser qu'il puisse exister une philosophie de la technique qui soit non critique à l'heure actuelle?...
2. Lyotard, Jean-François, *La Condition post-moderne*, Paris, Minuit, coll. «Critique», 1979; *Le Post-moderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986.
3. Benjamin, Walter, *L'Origine du drame baroque allemand*, trad. S. Müller, Paris, Flammarion, 1985.
4. Adorno, Theodor W., *Théorie esthétique*, trad. M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 1982.
5. Kortian, Garbis, «La modernité et la prétention de l'art à la vérité», dans *Critique*, no 493-494, Paris, Minuit.
6. Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1984, p. 167.
7. Kant, E., *op. cit.*, p. 143.
8. *Ibid.*, p. 149.
9. Lacoue-Labarthe, Philippe et Nancy, Jean-Luc, *L'Absolu littéraire, Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978.
10. Kant a, par son système, consolidé la thèse selon laquelle il n'y a que l'intuition qui soit immédiate, en élaborant la

théorie des facultés qui fait valoir l'activité médiatisante du sujet pour toute connaissance (on n'a qu'à penser à la théorie de la faculté de juger) et qui fait du sujet un pur je, presque une forme vide. Fichte et les premiers romantiques voulaient essentiellement refonder l'*immédiateté de la connaissance*. Fichte affirme la position originaire du sujet, sa substantialité, en considérant la réflexion (la pensée du penser) comme une connaissance immédiate du Moi absolu. Cependant que les romantiques considèrent les potentialités de l'être infini de la réflexion (penser du penser du penser...), contrairement à Fichte qui modère celle-ci pour n'affirmer que le Moi, comme une pensée immédiate, infiniment riche, qui donne beaucoup à connaître en dépassant ce Moi. On y découvre le médium de l'art.

11. Benjamin, W., *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, trad. P. Lacoue-Labarthe et A. M. Lang, Paris, Flammarion, 1986.
12. Hegel, G.W.F., *Esthétique*, vol. 1, trad. S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979.
13. Kortian, G., *op. cit.*, note 5, p. 501.
14. Lyotard, J.-F., *L'Inhumain, Causerie sur le temps*, Paris, Galilée, 1988, p. 149.
15. *Ibid.*, p. 117.
16. *Loc. cit.*
17. Balasz, Bela, *Der sichtbare Mensch*, 1924, cité par R. Musil dans «Éléments pour une nouvelle esthétique», *Essais, conférences, critique, aphorismes et réflexion*, trad. P. Jaccottet, Paris, Seuil, 1978; cité ici en épigraphe.
18. Pour comprendre cette idée, il faut à tout le moins admettre que le travail de l'artiste est motivé par des fins, celles de l'art, celles de la pénétration de l'art pour en découvrir les virtualités. Une oeuvre d'art authentique participe nécessairement de manière inédite à l'art. Nous devons cependant éviter de donner un aspect emphatique à ce caractère parce que, de toutes façons, l'inédit dans l'art n'est le plus souvent que ce qui est le plus caché; il n'a rien à voir avec l'innovation telle que prescrite par les esthétiques modernistes.
19. Merleau-Ponty, Maurice, *L'Oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
20. La théorie heideggerienne de l'être comme la dialectique négative d'Adorno ont rendu problématique le préjugé parménidien de l'identité de l'être et de la pensée. Mais pour les deux, la pensée reste aussi le *propre* de l'humanité, et la connexion identitaire de «être» (ou «réel») et «pensée», devenue problématique, n'a pas pour conséquence la suppression de toute connexion. Dans le cas heideggerien, par exemple, la pensée authentique doit correspondre à l'être sur le mode du *laisser-être* : laisser être un être qui, pour lui, ne s'épuise pas dans cette pensée mais qui, dans son apparaître, n'est sûrement pas un leurre comme le simulacre post-moderne qui, après la critique de la métaphysique, continue de réagir si radicalement au préjugé parménidien.
21. Musil, R., *op. cit.*, voir note 17.
22. Kortian, G., «L'Art moderne est-il si primitif», dans *Critique*, no 455, Paris, Minuit.
23. Heidegger, Martin, «Origine de l'oeuvre d'art», trad. W. Brokmeier, dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962.
24. Schlegel, Friedrich, *Athenaeum*, vol. 1, no 2; repris en français dans Lacoue-Labarthe et Nancy, *op. cit.*, note 9; cité ici en épigraphe.

DE L'AMBIGUÏTÉ DE LA FORME ET DE LA COULEUR : L'ART ETHNIQUE

Le cas de l'art amérindien contemporain

JACQUELINE BOUCHARD

Cet article vise à dénaturaliser le rapport art/ethnicité et à démontrer que l'art amérindien, ainsi nommé, constitue une catégorisation purement idéologique. Il s'agit aussi bien de cerner un concept, l'ethnicité, que d'en repérer ou d'en nier les traces à l'intérieur de variables visuelles. Dans le processus de production de l'oeuvre, qu'en est-il, en effet, des *lieux de visibilité ethnique* susceptibles ou non de manifester ici l'amérindianité? À défaut d'en bien pouvoir identifier le caractère d'ethnicité, il nous faut conclure que la notion d'art ethnique se présente comme une pure construction idéologique.

The purpose of this article is to de-naturalize the relationship between art and ethnicity and to demonstrate that American Indian art, thus designated, is a purely ideological categorization. The aim is as much to define the concept of ethnicity, as to find or negate its traces within visual variables. What in fact happens, in the process of producing a work, to the *loci of ethnic visibility* likely or not to reveal traits of American Indian ethnicity? If the nature of ethnicity cannot be identified, it must be concluded that the notion of ethnic art is a purely ideological construction.

De qui ou de quoi parle-t-on lorsque l'on parle de peinture amérindienne? S'agit-il d'une peinture exécutée par des artistes amérindiens, d'une peinture d'inspiration amérindienne ou des deux à la fois? Fait-on référence à une école, à une formation esthétique particulière ou à une époque précise de l'histoire de l'art amérindien? Il est tout aussi malaisé de définir ce qu'est l'art ethnique, ici l'art amérindien, que de définir l'ethnicité.

Ce qui est sûr, c'est que le rapport que l'on établit entre l'art et l'ethnicité relève d'une stratégie classificatoire dont la conséquence est de créer des catégories culturelles, professionnelles, sociales et individuelles. Je ne veux pas insister sur cette conséquence mais plutôt sur le rapport entre l'art et l'ethnicité, et démontrer que l'ethnicité n'est pas une donnée naturelle qui s'inscrit dans l'oeuvre d'art, dans les oeuvres d'art de certaines sociétés qui seraient, elles, plus «naturelles» que d'autres. L'ethnicité entretient avec l'art un rapport dialectique qui n'est pas fondu de façon immuable, mais fondé et refondé par une société donnée, à travers son histoire et celle de l'humanité.

Cet article vise donc à dénaturaliser le rapport art/ethnicité et à démontrer que l'art amérindien, ainsi nommé, constitue une catégorisation purement idéologique : catégorisation instituée d'une part par un public ethnocentrique, soutenue d'autre part par certains

artistes autochtones. Je m'attarderai surtout, dans ce qui suit, à la peinture amérindienne contemporaine.

Il peut sembler évident, donc inutile à démontrer, que le rapport art/ethnicité est idéologique, sans fondement naturel : personne n'oserait sérieusement affirmer que tous les artistes amérindiens doivent peindre tous et toujours de la même manière parce qu'ils sont amérindiens d'origine. La peinture amérindienne contemporaine, d'ailleurs, nous fournit matière à réfuter de telles affirmations. Pourtant, dans les faits, l'attitude générale ne tient pas compte de cette évidence. Il s'agit désormais de démontrer une évidence qui, manifestement, n'en est une pour personne! Et plutôt que de dénaturaliser directement le rapport art/ethnicité, je m'acharnerai à vouloir l'instaurer, tentant de repérer des indices d'ethnicité dans la peinture amérindienne contemporaine.

Mais où, quand et comment se manifeste l'ethnicité dans le processus de production d'une oeuvre d'art? La manifestation du caractère ethnique dans une production esthétique suppose l'existence d'un *continuum* dont la définition même demeure confuse : il s'agit aussi bien de cerner un concept que d'en repérer ou d'en nier les traces à l'intérieur de variables visuelles. Il nous faut donc définir ce qu'est l'ethnicité — ici l'amérindianité — et, ceci fait, identifier les *lieux de visibilité ethnique* susceptibles ou non de rendre compte de cette définition. Ce dépistage d'un caractère ethnique est bien la con-

dition première qui puisse nous autoriser à parler d'art ethnique. Sans elle, la notion d'art ethnique se présente comme pure construction idéologique.

DÉFINIR L'ETHNICITÉ

Les positions théoriques concernant l'ethnicité sont multiples. Mais il n'est pas utile d'exposer ici la démarche fort longue et cependant nécessaire qui m'a conduite à la proposition de Mikhaël Elbaz, lequel définit l'ethnicité comme un «*construit idéal et politique*» et non comme une donnée évidente et «*naturelle*» (Elbaz, 1985:73).

Cette proposition cerne de façon adéquate le concept d'ethnicité. Mais c'est une observation difficile à opérationnaliser à l'intérieur de mon analyse. En effet, assumer que l'ethnicité est quelque chose d'idéal rend a priori cette analyse inutile puisque, dès le départ, on postule que l'ethnicité «n'existe pas», que c'est une production mentale qui apparaît en raison de certains rapports sociaux, de certaines circonstances, mais n'est pas nécessairement inscrite dans les agents sociaux, encore moins dans leurs oeuvres.

Pourquoi analyser quelque chose d'idéal puisque tous les agents, ethniques ou non, peuvent construire de l'idéal? Comment analyser quelque chose d'idéal? Comment aborder les manifestations de cet idéal dans un objet esthétique? «Comment le sens, construction spécifique d'une activité mentale, [...] peut-il trouver un véhicule d'expression à travers des éléments de type matériel, hétérogène, externe [...]?» (Saint-Martin, 1987b:104). Voilà une entreprise qui promet d'être périlleuse.

Malgré l'intérêt de la proposition d'Elbaz, il nous faut donc trouver une définition qui permette d'aller plus loin puisque mon objectif est de repérer des traces «tangibles» et incontestables de l'ethnicité dans la peinture amérindienne contemporaine, de manière à fonder une définition «concrète», voire incontestable de l'ethnicité. Une telle définition validerait nécessairement le rapport art/ethnicité dont je nie l'existence. Néanmoins, tel que je l'ai mentionné, je tenterai à la limite d'en dépister des signes; j'essaierai de vérifier si, dans une production picturale non figurative où le caractère amérindien du producteur ne se manifeste pas de façon évidente, la marque ethnique est néanmoins présente, à un niveau plus «sûr» parce qu'inconscient, «à l'abri» de toute spéculation ou intervention d'ordre technique, économique, politique, idéologique. Nous serions alors en mesure de valider, à travers des variables visuelles, le caractère «naturel» de l'inscription ethnique.

POUR UNE DÉFINITION OPÉRATIONNELLE DE L'ETHNICITÉ

Une revue de la littérature sur l'ethnicité permet de voir que les tentatives de définition s'articulent presque

toujours autour des mêmes variables, l'une ou l'autre de ces variables étant privilégiées selon les approches. En outre, Wsevolod W. Isajiw a noté que les discours ayant le plus fort quotient d'adéquation à la réalité ne sont pas nécessairement ceux qui réunissent le plus grand nombre d'indicateurs.

Une définition opérationnelle, pour moi, devrait aussi satisfaire à ces exigences : exposer les faits, synthétiser une situation et réduire les indicateurs au minimum sans les rendre trop évasifs. En fait, j'ai besoin d'un instrument qui ne soit pas explicatif d'un phénomène, mais détecteur d'un phénomène. Ma définition devrait pouvoir fonctionner à la manière d'un «dépisteur» de l'ethnicité, d'un «révélateur» de l'ethnicité.

Dans sa propre définition de l'ethnicité, Isajiw reprend, réunit et condense des éléments récurrents à travers vingt-sept autres formulations visant à traduire la nature de ce concept. Le qualificatif ethnique s'appliquerait ainsi à :

an involuntary group of peoples who share the same culture or to descendants of such people who identify themselves and/or are identified by others as belonging to the same involuntary group. (Isajiw, 1974:122)

Cette définition a l'avantage de mettre en relief deux aspects importants, à mon sens, de l'identité ethnique. Premièrement, la nature *involontaire* de l'ethnicité. Ce facteur est d'une grande pertinence pour l'étude des productions esthétiques, lesquelles impliquent des activités répétitives aussi bien conscientes qu'inconscientes. Les éléments *involontaires* devraient assurément être les plus marqués par l'ethnicité parce qu'inscrits de manière incontrôlable dans le sujet ou l'objet. Par exemple, on ne décide pas de son origine amérindienne et on n'échappe pas à la catégorisation qui s'ensuit. Le facteur *involontaire* donc, permettra d'éliminer d'emblée certains niveaux de lecture de l'oeuvre où la manipulation des codes ethniques est trop programmée, moins spontanée, moins «authentique». Le terme authentique, évidemment, est utilisé ici de façon provisoire, faute de mieux dirais-je, pour les besoins de la démonstration. Il est très discutable puisqu'il fait référence justement à cette idée d'un art ethnique «authentique». Ce que nous voulons investiguer, rappelons-le, ce sont des représentations qui seraient «authentiquement» autochtones.

Deuxièmement, le processus de validation interne et externe concerne directement mon sujet puisque l'art non figuratif amérindien ne fait consensus ni chez les autochtones ni chez les allochtones, et que toute prétention à une quelconque identité sociale requiert la reconnaissance d'autrui. Ce processus de validation sera compris, ici, comme un consensus social général sur la possession, par un sujet ou un objet, de caractères ou d'éléments particuliers et exclusifs, qualifiés ici d'ethniques. Autrement dit, je réfère à un élément

validé comme *significatif et non transférable*. Par exemple, l'origine ancestrale (biologique) est *significative et non transférable*; les cheveux nattés, décorés de plumes, sont *significatifs et transférables*; la possession d'une automobile est *non significative et transférable* en tant qu'élément ethnique.

C'est donc équipée des concepts *involontaire significatif et non transférable* que je vais arpenter les lieux potentiels de *visibilité ethnique*, tels que je les ai nommés, afin de retenir celui ou ceux d'entre eux qui s'avèrent les plus informés par des structures d'identité ethnique. L'objectif est de fournir du «matériel» à la définition d'un concept afin de fonder une proposition qui ne repose pas sur le seul argument idéologique. Ces quatre lieux sont : le sujet de l'oeuvre, le récit du sujet de l'oeuvre, le récit de l'oeuvre et la syntaxe de l'oeuvre. Ces quatre perspectives ou points de vue recouvrent tous les aspects du processus de production d'une oeuvre d'art.

Mon modèle d'analyse ressemble, sans s'en inspirer, à la méthode élaborée par Panofsky (1958), méthode qui ne saurait convenir à mon entreprise puisqu'elle ne peut s'appliquer à l'interprétation des formes non figuratives.

LIEUX DE VISIBILITÉ ETHNIQUE

1. Le sujet de l'oeuvre

Le sujet de l'oeuvre, on l'aura compris depuis le début, est non seulement le plus visible des *lieux de visibilité ethnique* mais aussi le point de départ de notre parcours. En effet, dire que l'on veut étudier les manifestations de l'ethnicité dans la peinture amérindienne contemporaine peut paraître tautologique : parler de peinture amérindienne suppose déjà que cette peinture, sous quelque rapport, nous manifeste de l'ethnicité. Il s'agit donc là, bien sûr, de l'origine ethnique du producteur, laquelle est de nature *involontaire significative et non transférable*.

2. Le récit du sujet de l'oeuvre

Le récit du sujet de l'oeuvre comprend le discours que l'artiste entretient sur lui-même et son oeuvre. Ce discours renseigne sur la démarche esthétique de l'auteur : description et genèse du tableau, cheminement personnel et orientation de la recherche, énumération des sources d'inspiration, des modèles de référence (peintres, écoles, événements artistiques, questionnements, etc.). Le discours indique aussi la position sociale du sujet : à l'intérieur de sa communauté et de la société allochtone, à l'intérieur du réseau artistique, à l'intérieur de la hiérarchie économique et intellectuelle.

On ne peut retenir cette source comme un *lieu de visibilité ethnique* infaillible car le discours de certains artistes amérindiens est hautement idéologique. S'il

fournit des données importantes sur le processus de transformation de leur identité en tant qu'agents sociaux, il ne peut que se superposer au dire et au récit de l'oeuvre, établissant une distance chronologique, contextuelle et processuelle entre lui et cette dernière. En effet, l'oeuvre demeure toujours un énoncé ineffaçable que l'artiste, par la suite, désire seconder, compléter, tempérer ou corriger. Mais tout ce qu'il tente d'adjoindre verbalement ou par écrit à son affirmation picturale implique une distorsion temporelle, situationnelle et idéologique. «Quelles que soient l'habileté et l'efficacité des énoncés destinés à effacer l'énoncé incriminé, ils ne font que s'ajouter à lui» (Bleton, 1984:9).

Fernande Saint-Martin affirme l'irréductibilité du langage visuel au langage verbal :

Ces objets de la représentation visuelle, qui sont en quelque sorte pointés du doigt par les mots, sont de fait mis entre parenthèses et observés à des points de vue et des niveaux d'abstraction différents de ceux qui les constituent au sein du langage visuel. (Saint-Martin, 1987a:2)

Dès lors qu'un peintre amérindien commence à discourir sur son oeuvre, il adopte nécessairement une position particulière face à son interlocuteur. Pendant le processus de création, seul au sein de son atelier, il appartient en tant qu'artiste à une formation discursive précise. La mise en présence d'un autre agent social le situe inévitablement et simultanément à l'intérieur d'une seconde (ou de plusieurs) formation(s) discursive(s) et, de là, à l'intérieur d'une autre idéologie. À son identité d'agent créateur s'ajoute une identité d'agent social : économique, politique, ethnique, etc. Le dit de l'expression verbale ne peut jamais (et n'a pas à) coïncider, en l'occurrence, avec le dit de l'expression picturale car les circonstances de l'énonciation, du dire, sont différentes.

Pour les raisons énumérées ci-dessus, le discours du sujet de l'oeuvre n'est jamais *involontaire*. De plus, si la validation de ce discours par d'autres agents sociaux est possible, il n'en demeure pas moins que tout ce qui peut être dit par l'artiste et qui impliquerait son identité ethnique pourrait, à la rigueur, être dit par n'importe quel agent social non amérindien endossant la même idéologie. Le discours du sujet de l'oeuvre n'offre pas, en conséquence, de garanties appréciables comme *lieu de visibilité ethnique* : il est *significatif*, mais *volontaire et transférable*.

3. Le récit de l'oeuvre

Le récit de l'oeuvre fait référence au premier niveau de lecture opéré par le regardeur d'une oeuvre. C'est le message évident adressé au récepteur d'une information. Il consiste, par exemple, dans une scène thématique ou un élément illustrant un fait amérindien : légende, mythe, événement historique, ethnographique; dans un style ou des symboles iconographiques identifiés

comme ethniques : figures géométriques, graphismes référant au monde naturel, colorèmes, configuration des formes; dans l'incorporation de textures ou d'objets associés à cette ethnie : plumes, perles, poils, peaux d'animaux, écorces, matériaux naturels, objets rituels ou domestiques.

Cette histoire de l'oeuvre s'articule de façon plus ou moins consciente, rationnelle et *volontaire* car c'est elle en dernier recours, chez certains créateurs (en particulier dans l'art figuratif), qui sera figulée, polie, remaniée afin de satisfaire à certaines exigences idéologiques (individuelles ou collectives), stylistiques ou techniques. Aussi, à la manière dont les orateurs organisent un texte en fonction d'un public cible, certains artistes organisent leur oeuvre en fonction d'une clientèle imaginaire. Cet aspect du processus de création les met d'emblée en rapport (psychologiquement) avec d'autres formations discursives et d'autres fonctions (économique, politique, ethnique, etc.) de leur qualité d'agents. Bien sûr, ce phénomène revêt une importance variable selon les peintres et est à peu près nul chez quelques-uns; de plus, je ne voudrais pas opérer une dichotomie draconienne entre forme et contenu, dichotomie que je suis la première à dénoncer. Quoi qu'il en soit, il sera toujours délicat d'évaluer l'influence que tel public, dans un contexte donné, peut avoir sur tel artiste. Le discours de l'auteur lui-même, nous venons de le voir, ne suffit pas à trancher la question.

Par ailleurs, plusieurs peintres se prévalent du bagage culturel d'autres ethnies, certains affichant des références résolument amérindiennes. Le lissier Marcel Marois a exécuté, pour la 13^e Biennale internationale de tapisserie de Lausanne (1987), une véritable fresque rupestre inspirée de la noyade des caribous dans la Caniapiscau. Pour Pierre-Léon Tétreault et Lise Labrie, l'art n'est pas une fin en soi mais un moyen d'intervention sociale : c'est l'ensemble de leur production qui s'étale sous la bannière de la reconnaissance et de la diffusion des cultures étrangères. Tétreault puise à tous les mondes ethniques : il se perçoit comme «une sorte de médium, de shaman ou de sorcier, un être surnaturel et transculturel, un nomade de l'imaginaire dont le devoir est d'établir des contacts avec l'invisible, avec l'inconnu et l'étranger» (Germain, 1987:74-80). Sa peinture, véritable «journal de bord», est peuplée de signes et de symboles glanés lors de ses voyages. Lise Labrie se porte à la défense des Amérindiens. Dans une installation aménagée à Québec (automne 87, Galerie *Le Lieu*), elle projette des diapositives de scènes liées à la vie des autochtones du Nord sur un triangle de mousse végétale rappelant l'habitation traditionnelle des Amérindiens :

Plus souvent qu'autrement, l'art de Lise Labrie fait appel à des matériaux naturels bruts, tels de l'écorce, des branchages, de la mousse végétale, des peaux d'animaux, de la terre, des ossements, des coquillages. Et ses constructions font référence à des rituels anciens ou à des sites archéologiques

dont quelques traces témoignaient d'un savoir immense... et mystérieux. (Delagrave, 1987:D-4)

Je m'en tiendrai à ces exemples, bien que beaucoup d'autres cas puissent être cités. Cela nous convaincra de la fragilité d'un argument basé sur la présence de motifs particuliers censés authentifier l'ethnicité d'une production. Enfin, si les artistes allochtones se réclament du bagage culturel des Amérindiens, les artistes autochtones contemporains, eux, empruntent largement aux codes esthétiques des premiers : supports bi-dimensionnels, écoles de peinture (impressionnisme, expressionnisme, non-figurativisme, peinture-objet, installation, etc.), événements de l'actualité internationale.

En terminant, mentionnons le titre de l'oeuvre, qui constitue un «langage» entre récit du sujet de l'oeuvre et récit de l'oeuvre. Ce commentaire annexé à l'oeuvre doit se lire comme une métalangue relevant d'une structure différente et comportant les mêmes difficultés que le discours de l'artiste. Le titre, dans la plupart des cas choisi après la conclusion de l'oeuvre, fait quelquefois office de synthèse; mais il occulte du même coup une foule de variables du langage visuel qui sont autant d'indicateurs pour une meilleure perception des objectifs du peintre. En outre, il peut être là pour tromper le spectateur, le distraire ou le confondre. Comme dirait Jean Ricardou, il devient alors «une machine à effacer son texte» (Ricardou, 1978:148).

Le récit de l'oeuvre, en conséquence, présente des difficultés similaires à celles du récit du sujet de l'oeuvre. Il n'offre pas de garanties appréciables comme *lieu de visibilité ethnique* : il est plus ou moins *volontaire, significatif* mais *transférable*.

4. La syntaxe de l'oeuvre

La syntaxe de l'oeuvre concerne la manière consciente mais aussi inconsciente dont les formes visuelles s'organisent afin de

modéliser une très grande variété d'espaces concrets qui ne relève pas uniquement de cet espace visuel construit par l'oeil, mais aussi des divers espaces conceptuels (tactiles, kinesthésiques, thermiques, auditifs, etc.) par lesquels l'être humain construit ses relations avec le réel. (Saint-Martin, 1987a:XVI)

Fernande Saint-Martin rappelle que Freud a lié l'expérience de l'espace au phénomène de l'inconscient : cette expérience de l'espace est ignorée par le conscient, autant que l'expérience de la temporalité l'est par l'inconscient. La dimension spatiale des choses, c'est-à-dire les significations qui s'instaurent par l'interaction des coordonnées spatiales des agents (la façon dont ces agents s'intègrent et fonctionnent dans un ensemble), cette dimension spatiale échappe donc au niveau conscient. L'analyse syntaxique de l'oeuvre nous permettrait d'accéder à ces rapports topologiques qui

constituent «la première médiation par laquelle le sujet humain construit sa notion du réel et du spatial» (idem : XIV) et qui fondent les modèles «les plus appropriés pour représenter des conduites humaines, qu'il s'agisse d'activités perceptives, d'organisation affective ou de trajets de sémantisation» (idem : XV).

Leroi-Gourhan, Francastel et Piaget, entre autres, ont démontré que l'espace n'est que la représentation que s'en fait un individu ou une communauté, dans un contexte déterminé.

Edward T. Hall illustre par de nombreux exemples comment chaque culture apprend à structurer son environnement spatial, temporel et social, différemment de celui des autres sociétés, comment elle en arrive à structurer, à déterminer les fonctions perceptives des individus qui la composent. Hall nomme ainsi proxémie «l'ensemble des observations et des théories concernant l'usage que l'homme fait de l'espace en tant que produit culturel spécifique» (Hall, 1971:102). Il précise aussi que l'art renseigne sur les éléments micro-culturels du contexte dont il est le produit et qu'il contribue, de façon globale, à mettre en lumière «la diversité des mondes perceptifs selon les cultures» (idem).

La perception de l'espace diffère aussi selon la classe sociale des agents sociaux et leur position au sein d'une formation discursive particulière. Andrée Gendreau (1982) a observé que les paysagistes de Charlevoix composent leurs tableaux de façon distincte selon qu'ils se rangent dans la catégorie savante ou populaire. Les premiers agencent les formes de manière linéaire, vectorielle, hiérarchique, perspectiviste; les seconds de manière circulaire, non vectorielle, égalitaire, diffuse et horizontale. À l'environnement géographique se superpose donc un environnement idéologique, l'espace réel et pictural se négociant tour à tour en termes d'égalité (cercle) ou de hiérarchie (verticalité, linéarité, concentricité).

L'organisation inconsciente, *involontaire* de la structure syntaxique de l'oeuvre ne manque pas d'intérêt pour mon sujet. De plus, les recherches de Fernande Saint-Martin l'ont amenée à conclure que

Le langage visuel [...] est une fonction de l'organisme humain dans sa totalité, et non une sorte d'accident ou d'épiphénomène ne répondant qu'à des besoins locaux ou isolés de cet organisme, qu'ils soient cérébraux, affectifs ou ressortissant de l'«imaginaire». (Saint-Martin, 1980:27)

Si le langage visuel contient la spécificité du locuteur en tant qu'individu et agent social, et si les rapports topologiques qui le constituent peuvent rendre compte de l'expérience écologique de ce locuteur ainsi que de son mode de perception de l'univers, il s'impose de l'investiguer comme lieu de lecture «potentiel» et «authentique» de l'ethnicité: potentiel parce que non vérifié, authentique parce qu'*involontaire* non manipulable par

le locuteur ou l'interlocuteur. La syntaxe de l'oeuvre offre donc des garanties appréciables comme *lieu de visibilité ethnique* à cause de sa structure *involontaire* et *non transférable*. Est-elle aussi *significative*? Peut-être...

De ce qui précède, il appert que les quatre *lieux de visibilité ethnique* soumis à mon outillage conceptuel présentent un potentiel inégal d'ethnicité. Il s'agit de retenir, rappelons-le, celui ou ceux d'entre eux qui s'avèrent le ou les plus informés en «matériel». Il est clair que les *lieux de visibilité* les plus féconds sont le sujet de l'oeuvre et la syntaxe de l'oeuvre. Le premier étant évident et nécessaire, il s'impose d'investiguer l'organisation du langage visuel en dernière ressource. Pour ce faire, la théorie la plus prometteuse m'a semblé être celle de Fernande Saint-Martin.

ANALYSE SYNTAXIQUE ET ETHNICITÉ

La théorie de Saint-Martin propose le découpage de l'oeuvre d'art en zones d'énergies, en régions et sous-régions, puis l'analyse des liaisons topologiques de ces régions entre elles, ceci afin d'en arriver à des constats d'énoncés visuels dominants ou subordonnés.

L'analyse d'un tableau selon cette méthode exige un travail long et rigoureux (comme dans l'analyse syntaxique verbale) que nous devons assumer pour aboutir à des résultats concluants qui constitueront le matériel de l'analyse sémantique. Un article de Saint-Martin (Protée, vol. 15, no 3) ouvre justement des pistes pour aborder cette seconde phase du processus d'analyse, celle de l'analyse sémantique, en fait le niveau d'analyse le plus révélateur mais aussi le plus problématique. Dans ce texte, l'auteure questionne les données fournies par l'analyse syntaxique et leur utilisation sur le plan de l'analyse sémantique.

Or, il semble que ces données, surtout en ce qui concerne l'art non figuratif, serviraient moins à vérifier un *continuum* sémantique depuis le producteur jusqu'au percepteur qu'à explorer l'écart qui les sépare, ce trou laissé béant entre le plan de la conception et celui de l'expression, à fouiller ce qui apparaît comme une transformation sémantique inévitable. Les opérations perceptives effectuées lors du passage d'un plan à l'autre «entraînent des transformations fondamentales, qui interdisent d'identifier le produit d'une étape à celui d'une autre» (Saint-Martin, 1987b:113). Et, de conclure Saint-Martin, le signifié de l'objet linguistique visuel, ou plus exactement

ce qui est dit au sujet de ce référent, peut faire l'objet d'hypothèses générales, mais constitue, de fait, un résidu sémantique individuel, nécessairement différent pour le producteur et le destinataire. (Idem:114)

La réflexion de Saint-Martin est certes troublante et remet sérieusement en cause, en ce qui me concerne,

l'utilisation de sa théorie comme instrument d'investigation.

D'abord, elle démontre que le matériel sémantique du producteur, construit à partir de stimuli de la réalité externe ou de concepts internes, subit plusieurs niveaux de transformations avant d'être livré, exprimé pour le percepteur.

Nous savons que l'interprétation d'un objet esthétique se prête à plusieurs lectures et l'étude syntaxique de l'objet esthétique s'est imposée comme une alternative ultime, potentiellement fructueuse, qui semble garantir cette découverte de l'existence d'une réserve sémantique «pure» à cause du caractère inconscient et/ou *involontaire* de l'organisation des formes non figuratives. Or, il ressort maintenant que c'est justement ce caractère *involontaire* qui fait problème. En effet, la complexité du processus de production du sens, qui intéresse éminemment Saint-Martin et qui nous échappe toujours, questionne à la fois l'efficacité de son fonctionnement et son existence même. En d'autres termes, le processus fonctionne parce qu'il est *involontaire* mais, parce qu'il est *involontaire* et qu'il fonctionne, il est tout à fait malaisé à saisir. Quelque déroutant que puisse être ce constat à cette étape-ci de mon analyse, nous devons donc envisager la permanence de transformations sémantiques au niveau le plus inconscient du sujet et considérer ces transformations comme inhérentes à toute activité de sémiologie.

Par ailleurs, le type de «matériel» recueilli au cours de l'analyse syntaxique, s'il pose de lourdes difficultés méthodologiques, parvient malgré tout à éclairer le concept de l'ethnicité. Une remarque de Saint-Martin est particulièrement pertinente de ce point de vue :

Conçue comme une discipline vouée à l'étude des relations entre le plan de l'expression et le plan du contenu, la sémiologie doit reconnaître que l'étude en tant que telle des événements de la vie physique et émotive est du ressort de diverses sciences humaines autonomes et indépendantes. (Idem :110)

L'auteure reconnaît donc la dépendance de la sémiologie «par rapport aux hypothèses de la psychologie cognitive ou de la perception ou encore à celles des théories du sujet» (*idem*). Ce constat est de grande conséquence pour mon exercice puisque je mise sur l'organisation des éléments plastiques de l'objet d'art pour nous renseigner sur les représentations autochtones : le langage des colorèmes doit donc nous apprendre de quelle manière les Amérindiens perçoivent la réalité.

Les liens étroits de la sémiologie visuelle avec la psychologie, tels que posés par Saint-Martin, confirment la pertinence de l'analyse syntaxique comme instrument d'analyse des représentations autochtones. Mais en ce qui concerne la récupération d'un «matériel» ethnique, certaines restrictions s'imposent.

Imaginons, par exemple, que nous nous trouvons devant un tableau où, grâce à l'analyse syntaxique, nous avons pu identifier des énoncés visuels qui expriment certaines contradictions, certaines tensions. La tension entre éléments visuels, si elle manifeste nécessairement une décharge du plan psychique dans le plan de l'expressivité, ne peut être retenue comme matériel *significatif*. Bien sûr, elle est *involontaire* et *non transférable* puisque l'expérience psychique d'un individu ne peut coïncider avec l'expérience d'un autre : cette démonstration n'est plus à faire. Mais il faut comprendre que les tensions exprimées dans les variables visuelles sont le résultat d'événements que tel agent social expérimente, dans la vie réelle, avec ses semblables et au sein de son environnement. Elles sont le fruit d'une expérience individuelle plutôt que collective et relèvent de la psychologie, d'attitudes ou de comportements individuels et/ou sociaux dans lesquels la culture a une incidence non négligeable, mais cette incidence est relative au degré d'enculturation reçue et/ou assimilée et varie en fonction de l'espace physique et temporel où se déplace le sujet. Autrement dit, si telle attitude ou tel comportement peut être déterminé par la charge d'enculturation reçue, la tension entre éléments visuels, elle, n'est pas déterminée par la charge d'enculturation reçue. Ce sont les effets psychologiques (tension, détente, angoisse, contradiction, etc.) de telle mise en situation qui déterminent l'organisation des éléments visuels, et non cette mise en situation elle-même. Ce sont les *effets* de l'enculturation qui déterminent l'organisation des éléments visuels, et non l'enculturation elle-même. Bref, c'est la manière de percevoir et de réagir à la réalité externe qui oriente l'organisation picturale. Et personne ne perçoit et ne réagit à la réalité de la même manière. Chacun dispose à sa manière du bagage culturel hérité de sa communauté; cette espèce de lunette d'approche fabriquée et léguée par son milieu culturel, chacun est plus ou moins libre de l'utiliser, de l'ajuster à son regard puis de la braquer sur l'objet de son choix, selon la perspective de son choix.

En conséquence, l'analyse syntaxique de l'oeuvre

permet de saisir comment le langage visuel représente, en les produisant au sens strict, en les «reproduisant», les processus énergétiques liés à notre expérience sensorielle, émotive et conceptuelle, pré-verbale ou para-verbale, pour les faire accéder à un niveau de représentation linguistique qui en rende la conscience possible.

(Saint-Martin, 1987a:XVI et XVII)

Par ailleurs, les données ainsi recueillies quant à l'expérience humaine de la réalité ne constituent pas un «matériel» concluant quant à l'ethnicité. Le «matériel» saisi au moyen de l'analyse syntaxique renseigne sur la manière dont les producteurs perçoivent la réalité et négocient les tensions de leur vie psychique; en ce sens, la théorie de Fernande Saint-Martin s'avère très précieuse pour l'étude des représentations autochtones et de la psychologie humaine, même si son application

rigoureuse implique une somme de travail qui pose un réel problème méthodologique. Cependant, si l'étude des représentations autochtones et de la psychologie des agents producteurs fait partie d'une recherche concernée par le processus de transformation de l'identité amérindienne, je pense qu'il s'agit là de culture (éléments acquis) et non d'ethnicité (éléments qui seraient innés).

CONCLUSION

J'avais identifié l'organisation formelle de l'oeuvre, le dire de l'oeuvre, comme le seul lieu acceptable de *visibilité ethnique*. Or, il apparaît que ce lieu même ne contient pas de «matériel» *significatif*. C'est uniquement dans l'origine biologique du producteur, de l'artiste, que l'ethnicité peut se lire comme «matériel» d'origine *involontaire significatif* et non *transférable*. Ailleurs, dans le récit du sujet de l'oeuvre ou le récit de l'oeuvre, l'ethnicité demeure une construction idéologique, *volontaire* et *transférable*. Autrement dit, c'est un construit idéal (Elbaz) que les producteurs, autochtones ou non, peuvent manier suivant leur inspiration, leur perception de la réalité ou leur velléité de fonder des identités. Si elle reste liée à l'expérience sensorielle, émotive, conceptuelle, pré-verbale ou para-verbale de l'artiste, et si elle peut quelquefois l'orienter, l'ethnicité ne détermine en aucun cas, à elle seule, l'organisation des variables visuelles dans l'art non figuratif : cette organisation relève de toutes ces expériences à la fois.

En conséquence, l'ethnicité en matière d'art demeure pour moi, à ce stade, un construit idéologique, *volontaire* et *transférable*, qui ne peut s'inscrire de façon naturelle et nécessaire dans les productions culturelles d'un

groupe social dit ethnique. L'ethnicité n'en continue pas moins, curieusement, d'être *significative* pour beaucoup d'agents sociaux, dont les artistes.

Références bibliographiques

- BLETON, P. [1984] : «Sur le principe d'exprimabilité», *Protée*, vol. 12, no 2, 9-14.
- DELAGRAVE, M. [1987] : «Lise Labrie, à la défense des Amérindiens», *Le Soleil*, Québec, samedi 10 janvier, C-5.
- ELBAZ, M. [1985] : «L'économie politique des clivages ethniques : thèmes et théories», *Documents de Recherche*, 3, avril. Québec, Université Laval, Laboratoire de recherches anthropologiques.
- GENDREAU, A. [1982] : *Charlevoix, terre d'origine, lieu de l'autre*, thèse de doctorat, département d'anthropologie, Québec, Université Laval.
- GERMAIN, G.-H. [1987] : «L'Art, c'est sorcier», *L'actualité*, juillet, 74-80.
- HALL, E.T. [1971] : *La Dimension cachée*, Paris, Seuil.
- ISAJIW, W. W. [1974] : «Definitions of Ethnicity», *Ethnicity*, 1, 111-124.
- RICARDOU, J. [1978] : *Nouveaux Problèmes du roman*, Paris, Seuil.
- SAINT-MARTIN, F. [1987a] : *Sémiologie du langage visuel*, Montréal, PUQ.
- [1987b] : «Pour une reformulation du modèle visuel de Umberto Eco», *Protée*, vol. 15, no 3, 104-114.
- [1980] : *Les Fondements topologiques de la peinture*, Montréal, Hurtubise HMH.

PROCHAINS NUMÉROS

Volume 19 / no 3 : Le cinéma et les autres arts

Volume 20 / no 1 : La transmission

Volume 20 / no 2 : Signes et gestes

DÉJÀ PARUS (les numéros précédents sont disponibles sur demande)

Volume 10 / no 1 : Science-fiction

Volume 10 / no 2 : Le roman canadien-anglais des années 1970 / La science-fiction

Volume 10 / no 3 : La création

Volume 11 / no 1 : Art et région

Volume 11 / no 2 : Langage et société

Volume 11 / no 3 : Études sémiotiques

Volume 12 / no 1 : Point de fugue : Alain Tanner

Volume 12 / no 2 : L'énonciation

Volume 12 / no 3 : Philosophie et Langage

Volume 13 / no 1 : Langage et Savoir

Volume 13 / no 2 : Sons et narrations au cinéma (épuisé)

Volume 13 / no 3 : L'art critique

Volume 14 / no 1/2 : La lisibilité

Volume 14 / no 3 : Sémiotiques de Pellan

Volume 15 / no 1 : Archéologie de la modernité

Volume 15 / no 2 : La traductique

Volume 15 / no 3 : L'épreuve du texte (description et métalangage)

Volume 16 / no 1/2 : Le point de vue fait signe (épuisé)

Volume 16 / no 3 : La divulgation du savoir

Volume 17 / no 1 : Les images de la scène

Volume 17 / no 2 : Lecture et mauvais genres

Volume 17 / no 3 : Esthétiques des années trente

Volume 18 / no 1 : Rythmes

Volume 18 / no 2 : Discours : sémantiques et cognitions

Volume 18 / no 3 : La reproduction photographique comme signe

Volume 19 / no 1 : Narratologies : États des lieux

Volume 19 / no 2 : Sémiotiques du quotidien

FORMULE D'ABONNEMENT 1 an/ 3 numéros

Veillez m'abonner à PROTÉE. Mon chèque ou mandat-poste ci-joint couvre trois numéros à partir du volume ____ n° ____.

Canada	25\$ (étudiants 12\$)
États-Unis	30\$
Autres pays	35\$

Nom : _____

Adresse : _____

Expédier à : PROTÉE, département des Arts et Lettres,
Université du Québec à Chicoutimi
555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens; mandat-poste en dollars canadiens.

POLITIQUE ÉDITORIALE

Protée est une revue universitaire dans le champ diversifié de la **sémiotique**, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les oeuvres d'art et les pratiques culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, faisant une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de la maquette et de l'iconographie.

Protée fait aussi une large place à la production culturelle «périphérique» et aux aspects «régionaux» des thèmes étudiés.

Chaque numéro de la revue se partage en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles divers et /ou des chroniques et comptes rendus.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, les enjeux et les objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées de la liste des collaborateurs pressentis. Chaque dossier doit comprendre au moins quatre contributions (d'un maximum de vingt (20) pages dactylographiées chacune) et ne doit pas dépasser quatre-vingts (80) pages de la revue (soit douze (12) articles de vingt (20) pages dactylographiées). Le(s) professeur(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à produire les documents pour la date convenue entre le(s) proposeur(s) et le comité. En revanche la revue s'engage vis-à-vis du ou des responsable(s) à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier.

Les articles soumis à la revue pour les sections «articles divers» et «comptes rendus» sont envoyés à trois (3) membres compétents du Comité de lecture et les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les trois (3) mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont priés de respecter le protocole de rédaction de la revue.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de **Protée** sont priés

1. d'inscrire, sur la première page de leur texte, en haut, le titre de l'article : sous ce titre, à gauche, leur nom, le nom de leur institution ou de leur lieu de résidence;
2. de présenter leur texte dactylographié à double interligne (25 lignes par page);
3. de numérotter consécutivement les notes et de les regrouper à la fin de l'article;
4. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation;
5. de mettre en italiques, dans les notes, le titre de livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres, en suivant l'un ou l'autre de ces exemples :
A. Breton, *Positions politiques du surréalisme*, Paris, Édition du Sagittaire, 1935, p. 37.
A. Goldschlager, «Le Discours autoritaire», *Le Journal canadien de recherche sémiotique*, vol. II, no 4, hiver 1974, p. 41-46;
6. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques:
BENVENISTE, É. [1966] : «Formes nouvelles de la composition nominale», *BSL*, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 1974, 163-176.
GREIMAS, A.-J. et J. COURTÈS [1979] : *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette;
7. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent; de suivre les règles d'A.V. Thomas (*Dictionnaire des difficultés de la langue française*, Paris, Larousse, 1956) concernant les titres dans le corps du texte.
8. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers;
9. de dactylographier les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne, en augmentant la marge normale du texte de l'équivalent de six caractères à gauche;
10. de limiter leur texte à un maximum d'une vingtaine de pages;
11. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 pouces) contenant leur document; la revue est produite sur *Macintosh* à l'aide du logiciel *Word*. Les documents préparés avec d'autres logiciels (ex.: *MacWrite*) et, exceptionnellement, ceux qui sont produits sur d'autres micro-ordinateurs (*IBM-PC* ou compatibles – «format» DOS ou ASCII) sont également acceptés;
12. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) «bien contrastées» sur papier glacé 8" x 10".